

# التفسير العزكاريّة

الفكر الإسلامي في السياسة والأخلاق

سمير الخليل

ترجمة  
نديم الزعيني

دار  
الكتاب  
السعودي

الهدايات ٢٠٠٣

أميرة المرحوم الأستاذ/محمد سعيد الرميوي

الإسكندرية

# التصنيف التذكاريّة

الفرق، الابتذال والمسؤولية في العراق

كتب أخرى للمؤلف:

- جمهورية الخوف

- الحرب التي لم تكتمل

سمير المخليل

# النفسُ التذكارية

الفن، الابتدال والمسؤولية في العراق

ترجمة  
نديم الزعيني



الطبعة

Samir al - Khalil :  
*The Monument :  
Art, Vulgarity and Responsibility in Iraq*  
© André Deutsch Ltd, London

الطبعة العربية  
© دار الساقي جميع الحقوق محفوظة  
الطبعة الأولى ١٩٩٢

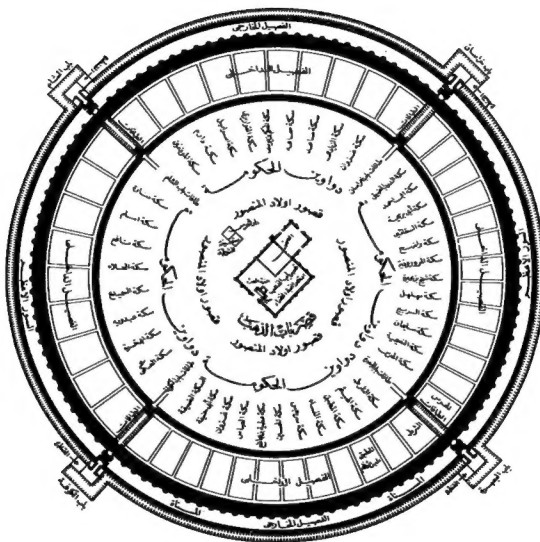
تم نشر هذا الكتاب بالتعاون مع مؤسسة تعزيز الديمقراطية  
والتغير السياسي في الشرق الأوسط

ISBN 1 85516 879 0

DAR AL SAQI  
United Kingdom: 26 Westbourne Grove, London W2 5RH  
Lebanon: P.O.BOX: 113 / 5342, Beirut.

دار الساقي ص.ب. ١١٣/٥٣٤٢ بيروت، لبنان

إلى أمي





## نبذة أخيرة عن بغداد

تحدثنا أسفار التاريخ العربية أن بغداد أنشئت في وسط حلقة من نار، وذلك بالمعنى الحرفي تماماً. وتقول الرواية إن مؤسس المدينة، الخليفة العباسي أبا جعفر المنصور كان يحسب نفسه مهندساً معمارياً من الطراز الأول. وقد تخيل عاصمة حكمه الجديدة قلعة مسورة بإتقان على شكل دائري كامل. ووضع في مركزها الهندسي بالضبط قصراً رائعاً يليق بالملوك ألحق به جامع كبير، فيما تشعبت بقية أجزاء المدينة نحو الخارج مثل فصوص برتقالة. ونظرا للهندسة الفريدة التي اتسم بها هذا التصور، كان القرار الحاسم الوحيد يتعلق بتحديد أبعاد محيط الدائرة. ويبدو أن الخليفة لم يكن يثق بالرسومات الهندسية. ومع ذلك كان عليه أن يتأكد من صحة قراره قبل الشروع في البناء الفعلي. ولذا كلف عماله بحفر خندق قليل العمق في التراب يفتحي أثر محيط الدائرة المنشودة. وصب في هذا الخندق خليطاً من الزيت ويذور القطن ثم أضربت فيه النيران. وراقب الخليفة ذلك المنظر المهيّب من بقعة تطل على نهر دجلة الذي شهد العديد من الحضارات تولد من تربة واديه الخصبة ثم تمضي إلى الزوال، وأعرب عن رضاه فأمر ببدء العمل فوراً في تشييد حلقة الأسوار الخارجية الضخمة.

ومر الزمان وحلّت مكان قلعة المنصور على ضفاف دجلة مدينة أخرى أكثر

توافقاً مع المقترضات العملية. وكانت أيام ترعرعت فيها لتمدّد في كل اتجاه مثل أذرع أخطبوط ملقى على شاطئ البحر.

ولكن يبدو أن أساس المدينة لا بدّ أن يترك آثاره في ثنايا تاريخها. فمنذ سنة ١٩٦٨ أخذت تحل محل المدينة التي عرفتها في صباي عينة إيديولوجية جديدة معزولة عن العالم بالأسوار أيضاً. ويدور موضوع هذا الكتاب حول النصب التذكاري الذي يشكل محور مغزاها ذاته. وأنا علمت بذلك العمل الخارق للمرة الأولى في أواخر عام ١٩٨٧. وتم وضع هذا الكتاب في معظمه ما بين عامي ١٩٨٨ و ١٩٨٩. وفي هذه اللحظات التي أنتهزها سائحة أخيرة لقول شيء ما، تقوم جيوش جرّارة بتطويق بغداد. فهل بقي ثمة ما يمكن أن يقال؟ ان الكلمات فقدت قدرتها على التعبير. وأنا أفكر في الأقارب والأصدقاء القلائل الذين ما زالوا يعيشون داخل البلاد. ما الذي يحمله الغد؟ لا أحد يدري. ولا ينبغي لأحد أن يرتكب حماقة التنبؤ بما يحته الغد. فالهة بغداد القديمة قد نهضت من لهيب أساسها المستعر وإنسانية الجميع مهددة اليوم بخطر الحريق المقبل الرهيب.

سمير الخليل - لندن في سبتمبر ١٩٩٠



١ - النصب المعروف باسم «قوس النصر» - بغداد، ١٩٨٩.

## تمهيد

في يوم ٨ أغسطس ١٩٨٩ شهد الشعب العراقي افتتاح نصب تذكاري جديد. ويطاقة الدعوة التي وجهت إلى نخبة متقاة من الضيوف تقول عنه بحق إنه «من أضخم الأعمال الفنية حجماً في العالم» (انظر الشكلين رقم ١ و ٢). وهذا النصب المعروف باسم «قوس النصر» كان وليد تفقّد قريحة الرئيس العراقي صدام حسين الذي أعلن عن المشروع لأول مرة في سياق كلمة ألقاها بتاريخ ٢٢ أبريل ١٩٨٥ ورسم له تصميماً أولياً بخط يده، ثم أعيد طبعه على بطاقات الدعوة مع فقرة من نص الخطاب المشار إليه (انظر الشكل ٣). أما



٢ - النصب كما هو موصوف في بطاقة الدعوة التي أرسلت إلى الضيوف المختارين لحضور حفل الافتتاح، وأصدرتها اللجنة التنفيذية لقوس النصر، التابعة لوزارة الإسكان والتعمير. يقول النص العربي: «برعاية السيد الرئيس القائد صدام حسين (حفظه الله ورعاه)، وتنفيذاً لأمر سيادته، وبمناسبة مرور عام على يوم النصر العظيم، يفتح «قوس النصر» في يوم الثلاثاء الموافق ٧ صفر ١٤١٠ هـ. والمصادف ٨ آب ١٩٨٩ م - هيئة تنفيذ قوس النصر، وزارة الإسكان والتعمير».

وعلى الجانب الخلفي من البطاقة يتم تفسير «الفكرة التصميمية» على النحو التالي: «تضجرت الأرض وانهارت اليد التي تمثل القوة والعزيمة، حاملة سيف القادسية، وهي يد السيد الرئيس القائد صدام حسين (حفظه الله) مكبرة ٤٠ مرة. لتزف بشري النصر للمراقبين الشامى، وتجرح الشبكة التي ملأت بخوذ جنود الأعداء وتناثر قسم منها متفرغاً بالوحل».

أما «مكونات» قوس النصر فإنها توضح كما يلي (لقد أضفت الترتيم إلى صورة قوس النصر نوعياً لتوضيح الشرح):

١ - الأرض المنخفضة: من مادة الكونكريت المسلح وبشكل غير منتظم تتناثر فوقها خوذ جنود الأعداء؛ ٢ - الساعد والقبضة: صُبت من مادة البرونز والوزن الكلي ٢٠ طناً لكل منها، وثبتت على هيكل من الحديد وزن (٢٠) طناً؛ ٣ - السيف: استخدم سيف القادسية مع انحناءة بنسبة بسيطة لفرض إعطاء شكل القوس. وقد صنع من الحديد غير قابل للصدأ ويزن ٢٤ طناً لكل سيف، أما قبضة السيف وقبة الشهيد (٩) فقد صبت من مادة البرونز ووزن ٤ أطنان لكل منها؛ ٤ - شبكة الخوذ: تم صبها من مادة البرونز وقد وضعت في داخل كل شبكة حوالي ٢٥٠٠ خوذ من خوذ العدو الإسرائيلي؛ ٥ - سارية العلم: تم تصنيعها من مادة الحديد غير القابل للصدأ وارتفاع ٧ أمتار من نقطة التقاء السيوفين. تم تصنيع مادة الحديد غير القابل للصدأ (السيف) من سلاح الشهداء ويزن ٤٢,٦ طناً.



من أعلى المرفق مباشرة، وقد أمسكت كل من قبضتيه بسيف. ويعتبر هذا النصب على أنه المارد البعثي لقوس النصر القائم في شارع الشانزليزيه (في باريس) إلا أن القوس البعثي أكبر حجماً. فساعد الرئيس وقبضته تنبثق من جوف الأرض مثل جذوع أشجار برونزية عملاقة طولها ستة عشر متراً (وهو ارتفاع قوس النصر الفرنسي) ومن ثم يرتفع السيفان إلى علوي يبلغ الأربعين متراً فوق سطح الأرض. ومن مخلفات الحرب جمعت خمسة آلاف خوذة إيرانية أحضرت من ميدان القتال مباشرة وقسمت إلى مجموعتين متساويتين وضعت كل منها في شبكة مهترقة بحيث تناثرت بعض الخوذات عند نقطي انبثاق الذراعين من باطن الأرض.

ولما كان العراق خالياً من أي مسبك بالضخامة الكافية لتنفيذ هذا المشروع، تم صب تمثال الذراعين في قوالب معدنية مجزأة لدى مسبك «موريس سينجر» بمدينة بيزينجستوك في انكلترا. أما السيفان فقد أعدت قوالبهما داخل العراق، وتفيد بطاقة الدعوة الرسمية بأن الفولاذ الخام الذي صنعاً منه تم الحصول عليه بصهر أسلحة «الشهداء» العراقيين عن سقطوا في المعارك.

ونصب صدام حسين هذا أقيم منه اثنان متطابقان يتصبان عند المدخلين اللذين يفيضان إلى ساحة استعراضات جديدة فسيحة في قلب بغداد (انظر الشكل ٢٦). وافتتح الرئيس قوسيه في احتفال عام حيث أطل على الجماهير عبر شاشات التلفزيون وهو يمر من تحتها متمطياً صهوة جواد أبيض على طول خط المحور الرسمي الموصل بينهما.

وهدف هذه الدراسة هو محاولة استكناه المغزى الكامن وراء تقديم هذا القربان الوثني إلى المدينة.

## الفصل الأول

### فن النصب التذكارية

«إن الفن واقعي على الدوام لأنه يحاول أن يمتد للناس صميم واقعهم. والفن دائماً مثالي على الدوام لأن كل واقع يخلفه الفن هو نتاج للذهن».

كونراد فيدلر<sup>(١)</sup>

أنظر إلى هذا النصب التذكاري باعتبار أنه شيء قائم بذاته. وعلى الأخص أمعن النظر في الدلالة الجمالية لطريقة السبك التي استخدمت في صنعه. فلماذا لم تشكل أطراف الرئيس أو تحت لها نماذج قبل صبها في قوالب البرونز نهائياً؟ ولماذا لم يشجع الفنان المكلف بالتنفيذ على اتباع أسلوب النحت الإغريقي القديم بحيث يتخيل ذراعي الرئيس في صورة أكمل من حقيقتهما أو مما يمكن أن تصير إليه على وجه الإطلاق؟ لقد كان من الممكن في تلك الحالة تغادي المنظر المؤذي الذي يتجلى في منابت الشعيرات العديدة والخدوش والندوب

المتناثرة هنا وهناك. فهل كان من الضروري أن تظهر عضلات السيد الرئيس بكل خطوطها ومنحنياتها وعروقها النافرة كنسخة طبق الأصل عن شكلها الحقيقي في تلك السن بالذات وفي ذلك اليوم بالضبط؟ وهل كان في وسع أي مشاهد أن يلحظ الفرق بأية حال وهو يمر مسرعاً بالسيارة أو حين يذرع الشارع متمهلاً على مقربة من التمثال؟

إن النصب التذكاري الذي أقامه صدام حسين قد لا يستحق النقاش الجاد. فقرار استعمال ذراعي الرئيس بالذات كنموذج له ربما جاء بمحض المصادفة أو استجابة لتزوة عابرة أو حتى بإيحاء هامس من مترلف ذليل. وعلى أية حال قلنا ينظر أحد اليوم إلى الفن باعتباره محاكاة دقيقة للواقع، على الرغم من آراء أفلاطون وأرسطو في وظيفة الفن. فالعمل الفني، كما تعودنا النظر إليه الآن بمفاهيم العصر، يهتم بالتعبير عن الذات ويستهدف التشكيل والخلق من لا شيء ومن أجل لا شيء. ولا يعني التقيد الحرفي بنقل صورة الواقع بحذافيرها. ويرى فيدلر أنه إذا كان الفن مجرد تقليد أعمى فإن الفنان يصبح في تلك الحالة «معتدياً على عمل الطبيعة الخلاق، وهذا سلوك صياني أخرق يتخذ في أحيان كثيرة مظهر جراءة إبداعية معينة تقوم عادة على أساس من غياب الفكرة»<sup>(١)</sup>. وهكذا يبدو فن صدام حسين غير جدير بالنقاش نظراً لاعتماده طريقة السبك بالذات، وهو الذي أصر عليها شخصياً في أغلب الظن<sup>(٢)</sup>. ولكن أية قيمة فنية حقيقية قد ينطوي عليها هذا النصب التذكاري إنما تتجسد بالتحديد في اختيار شكل في يبدو عديم الأهمية، وهو صنع قوالب من الجبس على هيئة ذراعي صدام حسين مع نبذ كافة البدائل الأخرى المتاحة فنياً. وبصرف النظر عن أية اعتبارات أخلاقية نرى في صلب هذا الخيار لحظة إدراك في يمكن الإحساس بها، وإن لم تكن في حد ذاتها كافية لأن تضفي على النصب ككل صفة «العمل الفني» أيًا كان معنى العبارة. (وجود الدافع إلى إثارة الصور الذهنية أو المدارك ذات الطابع الفني ليس غريباً على الإنسان العادي على كل حال، مع أننا كثيراً ما نقنع أنفسنا بغير ذلك. وأوضح دليل على هذه الظاهرة ما يتجلى في بعض رسومات الأطفال من إمارات الموهبة الفنية التي يطغى عليها فيما بعد تركيز



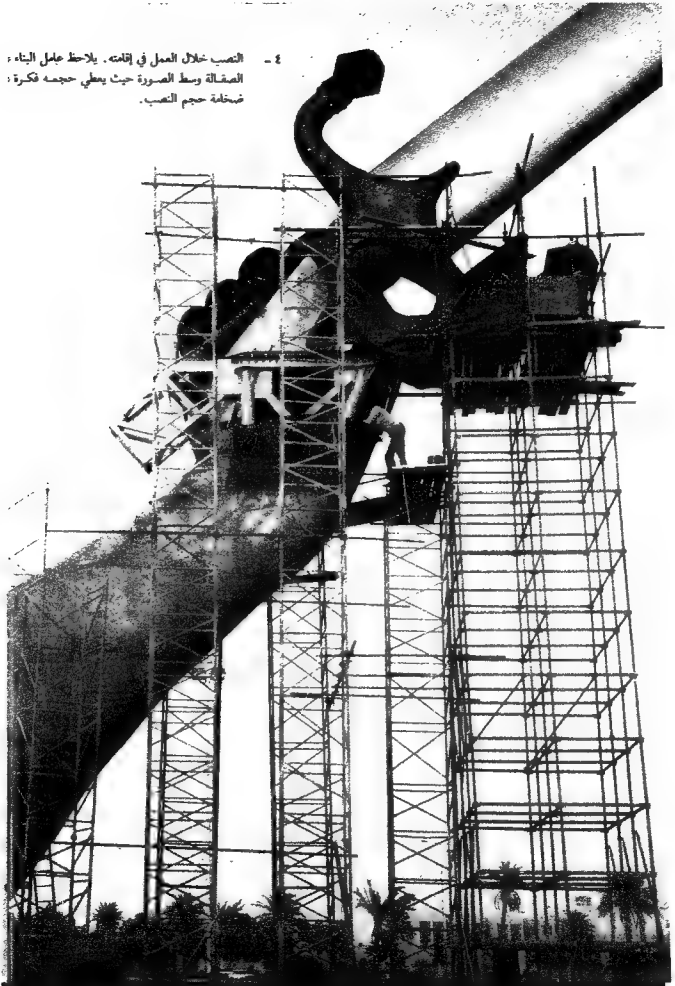
الاهتمام على تعلم المهارات اللفظية والحسابية).

واختيار طريقة السبك - بدلاً من التشكيل أو النحت أو التركيب - يحدث انسجاماً كاملاً بين المعنى والمبنى والخبرة الداخلية بالعالم الخارجي في العراق البعثي (أنظر الشكل ٤). فالعلم بأن كل نتوء وخدش صغير يمكن رؤيته وتحسسه، وربما مداعبته أيضاً، كان ولا يزال وسوف يبقى على الدوام تجسيداً حياً للذراعي الرئيس تكمن فيه قوة إحياء ساحرة. وما كان يجوز للتأثير المنشود أن يقوم على أكلوبة ربما يكشف الزمن زيفها فيما بعد، مثلما أظهرت الاختبارات العلمية الحديثة أن كفن تورينو الغامض (الذي زعم أنه كفن السيد المسيح) كان مجرد خدعة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر فقط. فقد كان لطريقة السبك وحدها أن تجعل للموضوع سطوة مطلقة (وهي سطوة فذة ومجردة ولكنها تطبع تجربة الحياة اليومية في العراق بكل تفاصيلها) منظورة ومتجسدة بيننا تحتفظ بهالة التفرد المطلق، الضرورية جداً لأي عمل فني حتى في عصر النسخ الآلي هذا<sup>(١٠)</sup>. (وأنا أفترض طبعاً أن النموذج الأصلي المصغر سوف يُزال من الوجود بحيث أن أية نسخ قد تعدّ مستقبلاً لا بد أن تصاغ من التمثال بحجمه الكامل).

يتجلى التفكير الواقعي نفسه المتمثل في استعمال ساعدي الرئيس أيضاً في عنصرين آخرين من عناصر هذا المشروع. وهما استخدام خمسة آلاف خوذة عسكرية إيرانية، وصهر أسلحة الجنود العراقيين من أجل صنع نصلي السيفين. فرؤية تلك الخوذات، علماً بأن كل ما تحمله من خدوش وثقوب أحدثته رصاصات حقيقية، وبأن هاجم بشرية حقيقية ربما كانت تهشمت بداخلها، لا تقل إثارة للرعب عن العلم بأن هاتين ليستا مجرد ذراعين عاديتين لأي شخص كان وإنما تحضان الرئيس بالذات. . . أو أن نصل أي من السيفين لم يصنع من خردة الحديد جزأاً بل من مخلفات «الشهداء» العراقيين وحدها.

وإذا كانت فكرة صهر الرشاشات والدبابات المعطوبة بغية صنع السيفين قد تبدو للبعض غير قابلة للتصديق، فإن الدوائر الرسمية العراقية هي مصدر الخبر على كل حال (وهل يملك أحد أن يقول أو يعلم خلاف ما تعلنه المصادر

٤ - النصب خلال العمل في إقامته . يلاحظ عامل البناء ،  
الصقالة وسط الصورة حيث يعطي حجمه فكرة :  
ضخامة حجم النصب .



## فن النصب التذكارية

الرسمية؟). ثم ان الأدلة الظرفية أيضاً تؤكد صحة الحكاية. فالمسبك البريطاني موريس سينجر لم يَقم إلا بصب القوالب البرونزية (التي تمثل الساعدين بالذات) ومن ثم نقلت تلك القوالب إلى العراق مجزأة على دفعات بقوافل من سيارات الشحن (وهي بالضبط نفس الطريقة التي اتبعت في محاولة تهريب «المدافع الضخمة» التي صادرت بعض أجزائها سلطات الجمارك البريطانية واليونانية في أبريل ومايو ١٩٩٠). ونصلا السيوفين اللذين يبلغ طول كل منهما حوالي أربعين متراً صنعا في مسبك عراقي عدل خصيصاً لهذا الغرض بمساعدة خبرات أجنبية. فلماذا المضي في بذل هذه الجهود الحارقة لإنجاز مهمة واحدة لم يكن القصد منها تحقيق تلك الغاية البالغة الأهمية، ألا وهي تجسيد الركيزة الإيديولوجية للنظام في صورة واقع مادي ملموس؟

إن عمل الفن، مهما كان تصوره حرفياً أو تجريدياً، ينشأ من إدراك حاذق للعالم المنظور أو المحسوس عن طريق ملكة ذهنية ما زال الغموض يكتنفها. ويبدو أن لحظة التجلي الفني تحدث عندما تسعى هذه الملكة، بدافع الحاجة الداخلية وليس القصر الخارجي، إلى مدافعة خليط الواقع الحسيّ المبعثر - أي عالم المظاهر والمشاعر المختلفة - لإفراغه في قالب جديد ولكنه قابل للفهم. ومثل تلك اللحظة كابدها صاحب هذا النصب.

والذين يجربون العمل الفني هم أكثر بكثير ممن يمارسونه. وتذوق الفن كظاهرة منفصلة عن ممارسته يحدث حين ينجح العمل الفني في الإيحاء إلى المشاهد بالواقع الحسي نفسه الذي سبق أن حفز الفنان، مهما كان ذلك التأثير لا شعورياً. وقوة الإثارة المتمثلة في هذا النصب تكمن في أن صدام حسين الفنان، إذ لجأ إلى أسلوب السبك في قوالب واستخدام خوذات إيرانية حقيقية وصهر أسلحة القتلى من الجنود العراقيين، قد جسّد بذلك إحدى الحقائق الجوهرية في شخصية صدام حسين القائد.



## الفصل الثاني

### رمزية النصب التذكاري

«اكتشفت الدعاية الجياهيرية أن جمهورها على استعداد دائم لتصديق الأسوأ، مهما كان منافياً للعقل، وأن هذا الجمهور لا يمانع كثيراً في التعرض للتضليل لأنه يعتبر كل البيانات مجرد أكاذيب على كل حال... وقد ركز الزعماء دعاياتهم على أساس افتراض نفسي صحيح مؤداه أن المرء، في هذه الحالة، يستطيع أن يقنع الناس بتصديق أغرب الأقوال في أي وقت وهو مطمئن تماماً إلى أنهم لو تلقوا دليلاً قاطعاً على زيفها في اليوم التالي فسوف يلوذون بالسخرية. وبدلاً من التخلي عن الزعيم الذي كذب عليهم، يزعمون أنهم فطنوا إلى الأكذوبة منذ البداية ويعجبون بالذكاء الانتهازي القاتق الذي يتمتع به الزعيم»<sup>١٩</sup>

أقيم هذا النصب بعد فترة قصيرة من تحقيق ما يسميه النظام «انتصاراً» في الحرب العراقية - الإيرانية، وكان القصد منه تخليد ذكرى ذلك النصر المزعوم. ولكن الأمر بتنفيذ المشروع كان قد صدر قبل ذلك بمئات الآلاف من ضحايا الحرب، وعلى وجه التحديد في سنة ١٩٨٥ حين لم يكن يلوح في الأفق أي انتصار. ومعنى هذا أن فكرة المشروع سبقت الواقعة التي يستهدف تخليدها. وهذه ظاهرة شديدة الغرابة في تاريخ صناعة النصب التذكارية.

والسيفان اللذان يشهرهما صدام حسين هنا، يرمزان إلى هزيمة الامبراطورية

الساسانية الفارسية على يد جيش الفتح العربي الإسلامي في معركة القادسية سنة ٦٣٧ للميلاد، وهي الهزيمة التي مهدت الطريق لانتشار الإسلام في إيران. وكانت الدعاية البعثية منذ بداية الحرب العراقية - الإيرانية تشير إليها دائماً باسم «قادسية صدام». ولم يغب مضمون تلك التسمية عن شعوب المنطقة، إذ صوّرت الحرب على أنها جهاد مقدس (بالنسبة للعرب) بينما كانت حرباً عدوانية (من وجهة نظر الإيرانيين). وهذان السيفان يخصان سعد بن أبي وقاص قائد جيش المسلمين الذي ألحق الهزيمة بالفرس، وهو أحد صحابة الرسول الكرام. وقياساً على ذلك فلا أقل من أن يصبح صدام حسين تجسيداً حياً لسعد بن أبي وقاص في ثمانينات هذا القرن (أنظر الشكل ٥).

هذا ما قصد الإيحاء به من خلال الرمز. ولكن المشكلة أن أحداً لا يدري على وجه الدقة هيئة السيف الذي كان يحمله سعد بن أبي وقاص. فهو ربما كان يبدو كأي سيف عادي (كما يظهر بالشكل ٦). ولذا كان لا بد من وصفه لنا. ولم يكن السيفان متماثلين تماماً في النموذج الأصلي المصغر. بل كان أحدهما سيف القادسية والآخر سيف «ذو الفقار» وهو السيف الذي تعزى إليه خصائص سحرية معينة، وكان أول من امتلكه النبي محمد إذ غنمه في موقعة بدر الكبرى. وهذا السيف له شكل مادي معروف سلفاً. ففي تصاوير التراث الإسلامي يظهر «ذو الفقار» على شكل سيف ينتهي بحددين ليفقاً عيني العدو معاً بضربة واحدة (كما تقول الروايات). والأهم من ذلك كله، على أية حال، هو أن هذا السيف بالذات ورثه علي بن أبي طالب ابن عم النبي وإمام مذهب الشيعة. وارتبط بشخصه في النهاية فظل عبر العصور أحد الرموز الدينية الرئيسية لدى الشيعة.

فهل حذف هذا السيف من بناء النصب الفعلي لاعتبارات جمالية صرفة (كان يكون مثلاً قد أدخل بتناسق القوس وخاصة عند القمة حيث يتقاطع السيفان)؟ لست أدري. إلا أن رمزية النظام نفسها كانت تستوجب الإبقاء عليه. فتصوير القائد السني صدام حسين وهو يجندل الإيرانيين بسيف علي، كان من شأنه أن يحمل المغزى نفسه الذي تمثل في افتتاحه النصب التذكاري ممتطياً حصاناً

## رمزية النصب التذكاري



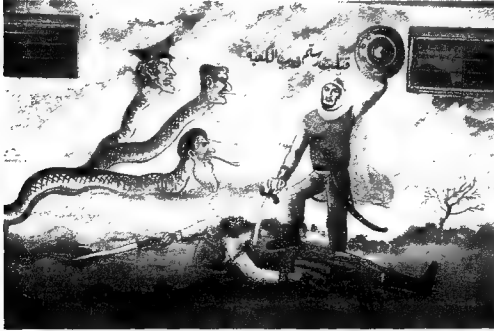
٥ - ملصق يدعو فيه صدام حسين وسعد بن أبي وقاص وقد كتب أعلاه: «الرجال هم الرجال.. من قادسية سعد إلى قادسية صدام» (لا أحد يعلم بالطبع كيف كان شكل سعد بن أبي وقاص).



٦ - افترض هنا أن الرجل الذي يمتطي صهوة الحصان هو سعد بن أبي وقاص. الكتابة أعلى الملصق تقول: «أمة عربية واحدة.. ذات رسالة خالدة». يلاحظ العلم العراقي الحديث في الصورة. الياقطة في أعلى الصورة تحمل إسم مدرسة إعدادية مسائية للفتيات. فوق الملصق بإمكاننا أن نرى البنايات نفسها التي تظهر في الصورة رقم ١٤. تعلماً كما أن العلم يمثل مسحة من الحداثة في مشهد تراثي، نلاحظ كيف أن التوافق في البنايات، تمثل مسحة من التراث وسط أسوأ أنواع البيئات العمرانية الحديثة. إن الذهنية نفسها هي التي تتجلى في الحاليتين، رغم أن المعلمين أناس لا ارتباط بينهم (مهندس معترف هنا، ورسام شعبي هناك..).

أبيض. والحصان رمز مهم لفخر الرجولة عند العرب، كما أن البياض يعني النقاء والطهارة. ولكن الأهم من هذا، كما يعرف كل شيوعي، هو أن الحسين بن عليّ يوم استشهد في سهول كربلاء عام ٦٨٠ للميلاد كان يتطي صهوة جواد أبيض. وفي جميع الاحتفالات الدينية التي يقيمها المسلمون الشيعة سنوياً في المدن المقدسة عندهم كالنجف وكربلاء في جنوب العراق، تظهر مطية الإمام الحسين بن عليّ دائماً على هيئة حصان أبيض (أنظر الأشكال ٧ و ٨ و ٩).

فهل يُفهم من هذا أن صدام حسين يقصد التلميح، في إشارة خفية، إلى أن «العدو الفارسي» قهره العرب العراقيون من السنة والشيعة على حد سواء؟ ان وجهة النظر البعثية في نتيجة الحرب هي أن الوحدة الوطنية انتصرت في مواجهة عدوان خارجي. وهذا يتفق ظاهرياً مع حقيقة مهمة، وهي أن جيشاً جنوده من



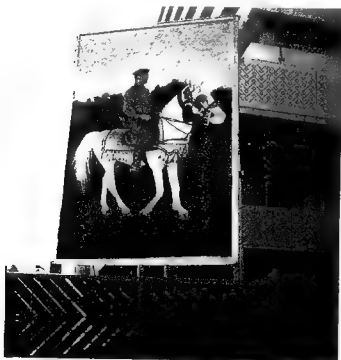
٧ - ملصق جداري عراقي يمثل محارباً عربياً متصراً، مع الرأس المقطوع لخصمه الإيراني. إن أهم ما يلفت النظر في أسلوب الرسم هو مدى استلثته للمخيلة الشعبية الشيعة على الصورة التي كانت قد سادت فيها في إيران بعد الثورة: الشكل الذي يبدو على صورة أفعى ذات رؤوس، يمثل الحميني، حافظ الأسد، والقذافي. الكتابة العربية في الرسم تقول: «قلبت رسمت ورب الكعبة» (رسمت هو البطل الشعبي الفارس خلال حقبة ما قبل الإسلام وهو يمثل آخيل الإغريقي).



## رمزية النصب التذكاري



٨ - ملصق شعبي شيوعي يتلخص حصاد الحسين بن علي الأبيض، المعروف باسم «دو الجناح» وقد سالت منه الدماء واحترقته النبال، وذلك بعد استشهاد حيدته في كربلاء

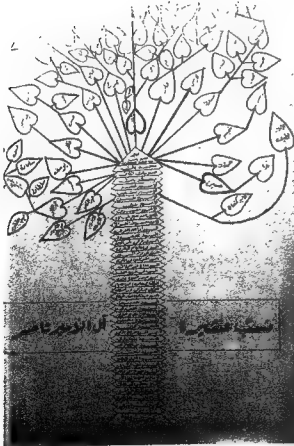


٩ - صورة صدام حسين وهو يحتل حصاناً أبيض، يوم ٨ آب (أغسطس) ١٩٨٩، عند افتتاح النصب.

الشيعية وضباطه من السنة في مجتمع تتنازعه انقسامات عميقة، لم ينقسم طائفتاً كما كانت تأمل الزعامة الدينية في طهران طيلة سنوات الحرب الطاحنة.

ونجد المدخل إلى هذه الرمزية التاريخية العربية - الإسلامية المنقحة في مضمون خطاب ألقاه صدام حسين سنة ١٩٧٩، زاعماً فيه أنه من سلالة علي. ويتكرر هذا الزعم مرة أخرى في سيرة حياته شبه الرسمية التي نشرت معها شجرة أنساب يُفترض أنها تقيم «الدليل» على صدق دعواه. فهل هناك أي داع حقيقي للشك في انتهاء صدام حسين إلى المذهب السني؟ ان هذا الانتهاء لا يكاد يرقى إليه أدنى شك. فهو ولد وترعرع في مدينة تكريت السنية داخل حي محافظ يسكنه أقرباؤه، وهم أنفسهم في الأغلب من يعتمد عليهم حكمه اليوم. فأصله السني حقيقة ثابتة أثبت أية حقيقة في العراق. فما الداعي إذن إلى مثل هذا الافتراء الصارخ؟

(أنظر الشكل ١٠) ٣.



١٠ - شجرة نسب عائلة صدام حسين. حيث يظهر إسم هذا الأخير وسط ورقة الشجر التي تتخذ شكل قلب في أقصى يسار قمة الشجرة. والنسب في هذه الشجرة يتواصل حتى الوصول إلى جد عتباتي يدعى «عمر بك الثاني» (هو الإسم الثالث نزولاً من أصل الجذع) أما الإسم الأخير عند قاعدة الشجرة فهو اسم علي بن أبي طالب، رابع الخلفاء الراشدين وإمام الشيعة الأكبر. من المفروض بالجذع أن يمثل عصور الإسلام التي تنتهي مع سقوط الأمويين في سنة ١٩١٨: أما تاج الشجرة فإنه يمثل العراق الحديث في القرن العشرين.

أيّاً كان مدى التطور العصري الذي ربّما بلغه كثيرون من أبناء العراق حتى العقد التاسع من هذا القرن، فإن عامة الناس ما زالوا يعلقون أهمية كبرى على أرومة الرجال ونشأتهم العائلية وولاءاتهم الطائفية الأساسية. والرئيس يعي جيداً هذه الحقائق الاجتماعية ذات الحدين، ويستغلّها عمداً لأغراضه السياسية. فمثلاً، تحت قاعدة تمثال الجندي المجهول الذي أقيم سنة ١٩٨٣، تعرض على الجمهور سيرة حياة صدام حسين منذ مولده وطيلة السنوات المبكرة من نشاطه الحزبي. وهنا نجد أن قاعدة الإسمنت التي يتصب فوقها التمثال تؤدي وظيفة ثانية كمتحف تحت الأرض تُروى فيه سيرة الرئيس على نحو مشابه للسيرة النبوية (حيث أن كلّاً منهما عاش بيتياً، وترى في كنف عمه ثم أصبح مناضلاً في سبيل المثل العليا، إلى آخره).

وساعد استخدام لغة الرمز على هذا النحو المتكرر، المتعمد والمدرّس جيداً، على توطيد دعائم السلطة في العراق. ويعود نجاحه إلى عوامل لا تستنفدها أهواء الرئيس وثبات الواقع الاجتماعي التقليدي. فهو شهادة واضحة على مدى قوة تأثير الدعاية الجماهيرية متى توافقت مع إحساس جماعي عميق بالحاجة إلى الإيمان بأسطورة ما، كالانتصار الوهمي في الحرب العراقية - الإيرانية (أو وجود زعيم قادر على كل شيء هو محور نظام حكم يقوم على التقاليد ظاهرياً).

ومثل هذه الحاجة الملحة لا تنشأ إلا عندما تتوتر العلاقة بين السياسة والمجتمع توتراً شديداً جرّاء الصراع أو الحرب الأهلية أو الثورة، فتفقد التقاليد نفسها قدرتها على العطاء تماماً. وعندئذ تظهر الحاجة إلى خلق تقاليد جديدة وأسباب جديدة للتماسك. ومن خلال النهوض إلى مستوى وعي الذات تتغير حال اللاوعي السابقة. ووحدة المجتمع التي أصبح من غير الممكن الإيمان بها كفضية مسلم بها، تهبط إلى مستوى التشبث المحموم بالرموز والشعارات المبتذلة مثلما يتشبث الغريق بطوق النجاة.

وهكذا كانت اللغة المجازية التي ألبستها الثورة الإيرانية للرمزية الشيعية الإسلامية (كإطلاق عبارة «الشیطان الأكبر» واستغلال مفاهيم الاستشهاد مثلاً)

تخدم أغراض إعادة تشكيل الإسلام في صورة خرافية لم يسبق لها مثيل من قبل<sup>(٤)</sup>. وحتى في ظروف تمزق السلطة السياسية بالكامل تبدي الفئات اللبنانية المتنازعة قلقها الجماعي العميق حيال مستقبل وحدة البلاد، فتجتمع كلها على إرجاع أصل كل البلاء إلى مكائد الأجانب - سواء كانوا يتمثلون في الإسرائيليين أو الفلسطينيين أو الأمريكيين أو السوريين. فهؤلاء الغرباء هم الذين يتآمرون لتفتيت لبنان ما زالت صورته توغل في الخيال أكثر فأكثر، وهي إلى ذلك، صورة لم يكن لها وجود على الإطلاق. وفي مثل هذه الظروف العvisية يعتاد الناس على التشبث بأية فتنة رغبة في العثور على «حقيقة» ثابتة. والإيمان بأمر سهل وسريع التحقق ضروري لإعادة الطمأنينة إلى مجتمع يشعر بالقلق على نفسه. فهل كان يمكن لنظام الحكم العراقي أن يظل متساهكاً دون أكذوبة النصر في الحرب العراقية - الإيرانية؟ ان هذا السؤال بالغ الأهمية. وللسبب ذاته، ومهما تغيرت هيئة الأرواح الشريرة التي تتهدد وحدة لبنان، ألا يبقى ثمة أمل أعوج في إمكانية المحافظة على تماسك ذلك البلد عبر إلقاء اللوم دائماً على الآخرين في إثارة متاعب السياسة اللبنانية؟

إن كل المجتمعات تقوم على أساس من الإيمان الأعمى بمعتقدات معينة، (وحرمة الحرية الفردية أو مبادئ التسامح، هي أيضاً معتقدات لا يمكن تبريرها بحجج منطقية بحثة مثلما يتعذر إيجاد أي مبرر معقول لتأليه شخص صدام حسين). ومثل هذه المعتقدات المسبقة، بمجرد أن تتحول إلى قاعدة عامة في ثقافة المجتمع، تصبح عند المرء إيماناً حقيقياً بقدر ما يساوره الشك بعدها في صحة معتقداته السابقة ويتزع إلى عدم تصديقها. وذلك لأن قرار الإيمان ولا يمكن تنفيذه بنجاح إلا إذا رافقه قرار بالنسيان. . . . فقرار الإيمان. . . . وفقدان ملكة النقد لدى الإنسان ليسا مجرد نتيجة ثانوية للعقيدة التي يقنع نفسه بها، وإنما هما الشرط الضروري للإيمان بتلك العقيدة جدياً<sup>(٥)</sup>. وما لم تحمل معتقدات جديدة لا يرقى إليها الجدول عمل المعتقدات القديمة يبدأ الشك في جوهر الأمور، ويقع بالتالي التمسك الجماعي. ومن هنا فإن أوقات الشدائد تفرز الرغبة في الإيمان بأي شيء تقريباً.

## رمزية النصب التذكاري

كان يمكن لأي سيف أن يفي بالغرض. ولكن صدام حسين يشهر اثنين من سيوف الجهاد الإسلامي لشن حرب، ليس ضد الكفار بل ضد جمهورية إسلامية. وهو لا يعبر بين قوسيه على متن دبابة حديثة، وإنما على صهوة حصان أبيض رغم عزمه المعقود على الإطاحة بشورة شيعة. وإذا فإن نصبه التذكاري أشبه بسيرة حياته، عبارة عن ادعاء سياسي مفصوح ينافي كل الحقائق المعروفة (كانتائته السيّ ونزعتة القومية، وواقع أن الحرب انتهت إلى طريق مسدود وليس بتحقيق أي انتصار). وإذا سلّمنا جدلاً بأن الشعب يمكن أن يتقبل أي شيء ولو مؤقتاً لأنه بحاجة إلى ذلك، فهل معنى هذا أن الرئيس مجرد كذاب؟

إن مثلاً سياسياً قديراً كصدام حسين ليس في طاقته احتيال الضرورات التي تفرضها أية حقيقة إنسانية. وهو، كمثال للمغامر المحترف، صعد نجمه من العدم بين صفوف الفرع العراقي من حزب البعث. وكان الفتى قد أثبت كفاءته للمرة الأولى في حزب أقلية، حين نجح في اغتيال شخصية بارزة من أنصار الرئيس العراقي عبد الكريم قاسم بمدينة تكريت مسقط رأس صدام. وبعدها وقع عليه الاختيار ضمن فريق من القتلّة أخفق في محاولة اغتيال قاسم سنة ١٩٥٩. وأعقبت ذلك سنوات من العيش بعيداً عن معترك السياسة، ثم الوصول إلى السلطة في عام ١٩٦٨ والقضاء على أحزاب المعارضة وعلى منافسيه من داخل حزب البعث نفسه وحتى بعض رفاقه وأصدقائه الذين لاحقهم بلا هوادة. فمثل هذا الرجل اعتاد أن يصنع واقعه الخاص بنفسه ومن لا شيء تقريباً. هذا يعني، بالنسبة لشخص مولع بوضع العالم كله في قلبه النظري الخاص، أن الواقع يمكن أن يفصل على مقاس أية مجموعة من الحقائق قد تخطر بباله. إذ يستبدّ بالرئيس الشعور بأنه سيد الماضي عن طريق نسج النظريات وعقد المقارنات، مثلما يؤمن بأنه سيد الحاضر فعلاً. وهو لا يعتبر نفسه كاذباً، بل مفكراً، لا يحيد الواقع الراهن عنده دائماً عن أن يكون «برهاناً» قاطعاً على صحة أي ادعاء قد يرغب في إطلاقه.

ولكن سيف القادسية الذي يرتفع في قبضة صدام حسين، فوق أنقاض بلد يُعتقد أنه أصيب بهزيمة مخزية، إنما يبدو للمراقب الخارجي بمثابة دليل جديد

على النوع نفسه من الأكاذيب الخارقة التي كان العراقيون يعرفون زيفها، وإن اضطروا إلى التظاهر بغير ذلك، حتى في العهد السابق للحكم البعثي. وكان الأمر ينتهي بالكثيرين إلى تصديق الأكاذوبة فعلاً بعد أن كانوا فقط يتظاهرون بتصديقها في البداية. فنحن هنا أمام ثقافة لا تزال تضيي على مظاهر الأشياء الأهمية نفسها التي توليها لجوهر الأشياء في حد ذاتها. وهي، في خاتمة المطاف، مثل سائر الثقافات الأخرى تحتاج إلى الإيمان بشيء ما. وقد حرمت من كل شيء آخر، فلم يبق لها غير رمز قادمة صدام.

ومحك السلطة المطلقة هو هذه المقدرة على تحويل الأكاذيب إلى حقيقة واقعة في الأذهان. فالنصر وقادسية صدام ونسبه الشيعي، كلها من الخرافات التي أصبحت حقيقة داخل العراق لأنها مرت ولم يكذبها أحد. وإذا كانت قصة كفن تورينو الشهيرة لم يثبت زيفها وبهتانها إلا بعد مرور سبعمة سنة، فإن المرء لا يملك إلا أن يتساءل عما حدث، في تلك الأثناء، لكل الكرادلة والأساقفة والقساوسة العاديين ممن كانوا، كالملك الفيلسوف في «جمهورية» أفلاطون الفاضلة، يتآمرون لإقامة شرعيتهم على مثل تلك الأكاذوبة الساذجة التي كانت، هي الأخرى، تهدف إلى ترسيخ الإيمان!<sup>(١)</sup>

## الفصل الثالث

### النصب التذكاري والمدينة

«النصب التذكارية تعبير عن أسمى احتياجات الإنسان الثقافية. ولا بد لها من إشباع رغبة البشر الأزلية في تحويل قدراتهم الجماعية إلى رموز معبرة. فأكثر النصب حيوية هي التي تجسد أحاسيس وتفكير هذه الطاقة الجماعية - أي الشعب.

وكل الفترات الماضية التي شكلت حياة ثقافية حقيقية كانت تمتلك السطوة والمقدرة على خلق هذه الرموز. فالنصب التذكارية إذاً لا يمكن أن تظهر إلا في الأوقات التي يسود فيها وعي موحد وثقافة موحدة. أما المراحل العابرة فلم يكن في مقدورها خلق أية نصب تذكارية دائمة».

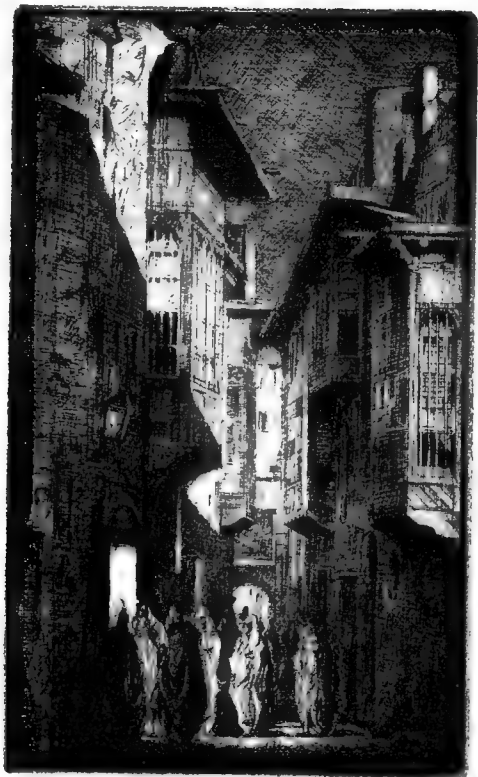
خوسي لويس سيرت (المهندس المعماري) وفيرناند ليجير (الرسام) وسيجفريد جيديون (الباحث النظري) في صياهم بعنوان «تسع نقاط عن فن النصب التذكارية»<sup>(١)</sup>.

إن الفهم الصحيح للنصب الذي أقامه الرئيس يقتضي منا أن نرى إليه في إطار أوسع. وذلك لأنه، رغم خصوصيته، ليس عملاً شاذاً بالكامل، بل إنه يمثل مدينته إلى حد بعيد. فبناء النصب التذكارية العامة في بغداد تحول إلى نوع من الموس الوطني خلال السنوات العشر الأخيرة. وكان على التخطيط الأصلي للمدينة أن يتكيف مع أضخم الصروح الجديدة، مما أدى إلى تغيير في حركة المرور فيها. وأصبحت شوارعها وساحاتها تتميز الآن بانتشار هذه الأصنام مثلما كانت، قبل فترة وجيزة، تتميز بخلوها من الأجواء الخرافية التي اشتهرت بها مدينة الخلفاء وحكايات ألف ليلة وليلة.

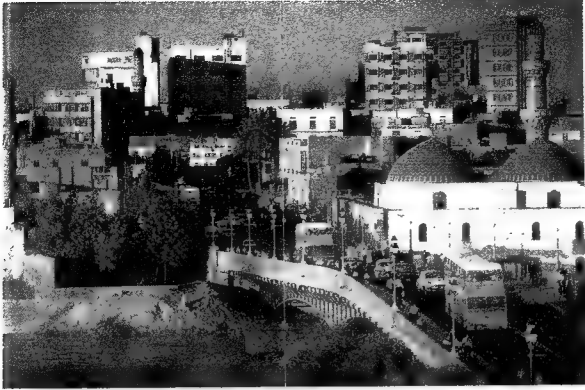
فبغداد لم تعش أبداً على مستوى الصورة الشعرية التي يثيرها اسمها في أذهان الناس. وحتى قبل أن يحل بها نصب صدام حسين كانت الشوارع تتبدل في اتجاه الاتساع وفقدان طابعها الخاص يوماً بعد يوم، بينما تضيق فسحة أبنية الجوامع والدور السكنية في أحياء المدينة القديمة. فخلال الخمسينات والستينات كانت بغداد «القديمة» ذات الوجه البديع المعطر بالغبار - بأحيائها المقسمة إلى فئات طائفية وعرقية، وأسواقها النابضة بالحياة، وأفق سائتها الذي تشقه المآذن السامقة الجميلة، وبيوتها المطلة على أفنية داخلية، وأزقتها الضيقة المعتمة - تتعرض للهدم على نحو متواصل، كما يذكرنا بذلك على الدوام «طراز المعابر الدولي» الحديث وتلك الآلة الواسعة الانتشار تعبيراً عن الحرية الفردية: ألا وهي السيارة (أنظر الشكلين ١١ و١٢). وحتى بغداد الستينات المدينة المتداعية التي ضمت طوائف شتى وسادتها الفوضى وتعرضت لكثير من التجني قد خلعت اليوم جلدها القديم. فتحت الإسم نفسه حلت عاصمة جديدة مصرة على فرض نفسها، وتضم خمسة ملايين نسمة، محل المدينة التي لم يكن عدد سكانها يتجاوز ربع المليون في العشرينات من هذا القرن، ثم وصل إلى مليون ونصف المليون لدى مجيء حزب البعث إلى السلطة لأول مرة في سنة ١٩٦٨. ومن هنا نرى أن أعداداً كبيرة ومتزايدة من الناس الذين يعيشون اليوم في مدينة بغداد الحافلة بالنصب التذكارية لم يعرفوا الحياة في أي نوع آخر من المدن إطلاقاً.

وبدا تحول بغداد إلى شكلها الحالي في أواخر السبعينات. فقد كان النظام قبل ذلك منهمكاً بمهام تصفية المعارضة الداخلية وخوض الحرب الأهلية ضد المواطنين الأكراد، وتنمية المقومات الأساسية وإجراءات التأميم ومحو الأمية والتصنيع وبناء القوة العسكرية. وبعد أن تركز اهتمامه على هذه النواحي دون غيرها طيلة عشر سنوات من توليه مقاليد السلطة، شعرت القيادة السياسية العراقية بالأمن ووحدة الصف والثقة بالنفس، وكانت هذه كلها شروطاً مسبقة ضرورية لإقدام الرئيس على اتخاذ قرار شن الحرب على إيران في ربيع سنة ١٩٨٠. وعلاوة على ذلك فإن مؤتمر دول عدم الإنحياز كان من المقرر أن ينعقد في بغداد في صيف عام ١٩٨٢. وكان صدام حسين قد فرغ لثوه من استضافة





١١ - معصرة تمثل رقائقا تقليدياً في بغداد القديمة . حوالي العام ١٩٢٠ (اسم الرسام غير واضح).



١٢ - بغداد كما كانت في الستينات: فوضي، امصام وتفتت، لكنها كانت مع ذلك عامرة بالحياة وإسانية (التقطت هذه الصورة بداية سنوات السبعين، ولكن لا تلوح فيها بنايات حديثة، ويبدو مناخها معبراً عن العقود السابقة).

مؤتمر القمة العربية المناهض لاتفاقيات كامب ديفيد، ويستعد لاستلام زعامة العالم الثالث برمته من فيديل كاسترو. وكان الرئيس يريد أن يحظى بذلك التكريم في مدينة تحمل طابعه الخاص. وهكذا تقاطعت الرغبة في تشييد النصب التذكارية مع الجنوح إلى بسط النفوذ والسلطة السياسية مثلما حدث في كافة الحضارات تقريباً منذ أقدم العصور.

تحولت بغداد بين يوم وليلة إلى ورشة بناء عملاقة. شُقت فيها طرق جديدة أوسع، وخصصت مناطق لتطوير النسق العمراني. ووضعت قيد التنفيذ مشروعات بناء خمسة وأربعين مركزاً للمحال التجارية في أنحاء متفرقة من المدينة، فتحت للجمهور قبل عام ١٩٨٢، وعدة منزهات عامة (منها مركز سياحي جديد أقيم على جزيرة صناعية في عرض نهر دجلة)، وعدد لا يحصى

## النصب التذكاري والمدينة

من المباني الحديثة التي تولى تصميمها مهندسون عراقيون وأجانب من ذوي الشهرة العالمية، ووضع برنامج عاجل لإنشاء شبكة من قطارات الأنفاق، إلى جانب الكثير من النصب التذكارية الجديدة. فقد آن الأوان لبلورة الحقائق والأهداف السياسية للحياة العامة في صورة فن معماري عظيم ونصب تذكارية خالدة، وترجمة الطاقة الجماعية للشعب العراقي إلى رموز حية، كما قد يصفها سيجفريد جيديون أحد رواد نظرية المذهب الحديث في فن العمارة.

وكان رئيس بلدية بغداد سمير عبد الوهاب الشيعلي مغرماً بالإشارة مراراً وتكراراً إلى أن عشرين ألف مليون دينار عراقي رصدت في الميزانية لهذا الغرض. وهناك على الأخص ست مناطق واسعة في وسط بغداد التجارية والسكني أصبحت، في عام ١٩٧٩، بؤرة لتنفيذ برنامج ضخم وعاجل للتطوير العمراني بالمدينة وهي: شارع الخلفاء، ومنطقة باب الشيخ، ومزار الكاظمية ونواحيها، ومنطقة الكرخ، وشارع أبو نواس، وشارع حيفا. ويشمل تطوير شارع الخلفاء مثلاً، إقامة العديد من المباني الجديدة على امتداد الشارع وميدانين ومجمع حكومي وتوسيع مسجد كبير وترميم بعض الدور القديمة.

وقد تجلّى بعض نتائج ذلك الإنفاق على الأقل في شارع حيفا الذي افتتح وسط ضجة إعلامية كبيرة في سنة ١٩٨٥ (أنظر الشكل ١٣). فقد طمست معالمه القديمة تماماً. ويقدر ما يكون للبيئة التي يعيش فيها الناس أي تأثير على سلوكهم أو على إحساسهم بهويتهم كمجتمع متميز، يمكن القول، بكل ثقة، أن أحداً من العراقيين الذين ترعرعوا في كف شارع حيفا الجديد هذا لن يشبه أي عراقي ترعرع في بغداد «القديمة»، مهما كان شكل التعريف الذي قد يطلق على تلك المدينة الغابرة.

وفي معرض الحديث عن النصب التذكارية الكبرى التي تعج بها المدينة الجديدة لا بد من إشارة خاصة إلى نصب «الشهيد» الذي أقيم في عام ١٩٨٣. وهو يتألف من منصة دائرية قطرها ١٩٠ متراً تجثم فوق متحف سفلي، وتعمل قبة من شقتين يبلغ ارتفاعها ٤٠ متراً. ويحجم هذا الطاقم بأكمله وسط بحيرة صناعية واسعة (أنظر الشكلين ١٥ و ١٦). وقد كلف الخزينة العراقية ربع مليار



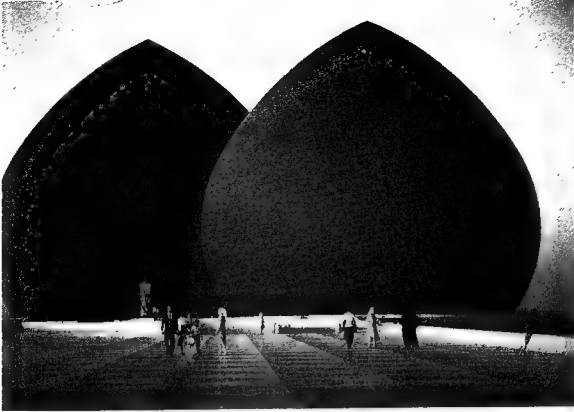
١٣ - معطر شارع حيفا الجديد، عبر المدينة القديمة.

## النصب التذكاري والمدينة



١٤ - تمرين في الاستلاب: عمارت تنتمي إلى أسلوب «ما - بعد الحداثة» الذي ساد في الثمانينات، ويكرر أسوأ تقاليد هندسة المدن إبان الخمسينات. الزوايا يفترض بها أن تكون مقبسة من المشربية، أي النافذة التقليدية التي تتخذ شكل حلبة وتشرف عادة، من الطوابق العالية.

من الدولارات، وقامت بينائه شركة مينسوبيشي وفقاً لمواصفات صارمة وضعتها مؤسسة أوف أروب وشركاء للاستشارات الهندسية (التي اشتهرت بتصميمها لمبنى دار الأوبرا في سيدني). وكانت فكرته من تصور الفنان العراقي الموهوب اسماعيل فتح الترك، كما تولت تنفيذ مختلف مراحل التصميم التفصيلي ورسمات التشغيل مجموعة من المهندسين العراقيين الشبان وكلهم درسوا بمدرسة بغداد للهندسة المعمارية. ويقال ان النحات الذائع الصيت كينيث آرميتاج حين وقع نظره على هذا العمل أثناء زيارته لبغداد في سنة ١٩٨٦ بلغ من إعجابه به أنه عانق الفنان العراقي مهتئاً، في نوبة من التأثر العاطفي الجارف على غير عادة الإنكليز<sup>(١١)</sup>.



١٥ - نصب «الشهيد» في بغداد، ١٩٨٣، من تصميم الفنان العراقي اسماعيل فتاح. هو عبارة عن عمل ينتمي إلى مدرسة الرمزية الحديثة ويهدف إلى تكريم ذكرى الضحايا العراقيين خلال الحرب العراقية - الإيرانية. . وقد صمم النصب اقتباساً من شكل القبة التقليدية، وغطى بخزف تركوازي - أزرق اللون (يبلغ ارتفاع النصب ٤٠ متراً). الشكل المعدني المتأرجح وسط النصب، هو قاعدة علم يبلغ ارتفاعها ارتفاع شجرة.

إن «الفكرة الفنية المتضمنة في نحت هذا النصب مستوحاة من مبادئ تمجيد الشهيد» كما يقول الكتيب الذي صدر يوم إزاحة الستار عنه. ولكن الواقع أن حرب صدام حسين العظمى مع إيران كانت لا تزال في شهورها الأولى عندما أعلن عن مشروع إقامة النصب رسمياً، ولم تكن قد استهلكت بعد أعداداً كبيرة من «الشهداء». (فالحرب بدأت في سبتمبر ١٩٨٠ أما بناء النصب في موقع العمل الفعلي فقد بدأ في أبريل/ نيسان ١٩٨١. ولا بد أن تصميم المشروع ورسوماته وجهاز إدارته ومختلف تفاصيله أعدت قبل أشهر من ذلك التاريخ. فهل كان هو الآخر، مثل قوس نصر الرئيس، وليد فكرة سابقة

## النصب التذكاري والمدينة



١٦ - تصميم الفنان للمشروع كله، كما نشر في كتيب عنوانه «نصب شهداء قلدية صدام»، أصدرته لمانة العاصمة.

للحقيقة المراد تخليدها، بل سبقت حتى بداية الحرب؟). من المعلوم أن هشام المدفعي، المهندس الإمشاري العراقي المختص بالمشروع لدى رئيس البلدية أودع السجن بسبب عيوب فنية ظهرت في نصب «الشهيد» ولا ذنب له في ذلك. (إذ أن بلاط الاسمنت المصنوع خصيصاً لهذا المشروع أخذ يلتوي عند حافاته من دون سبب واضح)، وكان هشام المدفعي قبل سجنه بفترة قصيرة خط العبارات التالية التي أعدها ليوم الافتتاح:

«دأبت الجمهورية العراقية، في عهد السيد الرئيس القائد صدام حسين، قائد الثورة والشعب، على بناء وتشيد الحياة الجديدة للإنسان العراقي الجديد فحققت إنجازاً تأمين الحياة لكل العراقيين ليتمتعوا بالعلم والحريّة والتقدم الحضاري في كل مجال وزاوية وميدان.

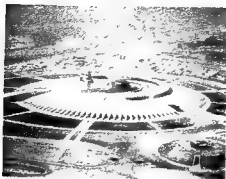
وهذا النصب التذكاري لشهدائنا الأبطال الذي بذلت له الجهود، وتضافرت في خلقه العقول والخبرات والاختصاصات، ليرى اللحظة التاريخية لعراق صدام، إنما قد تأقن وتم بفضل التوجيهات النابعة من قلب الرئيس المقدم، ومن عقله الذي يسع حياة أبناء الرافدين أحياء وشهداء خالدين وعند ربهم يرزقون»<sup>(١١)</sup>.

وفي الفترة نفسها أقيم صرح آخر، هائل الأبعاد، يحمل معاني الضخامة الخالصة (ولا شك أن المباني العلامية أيضاً يمكن أن تتخذ أهمية تذكارية، ولكنني لست في معرض الحديث عنها هنا). ولا بد أن كلفة النصب الكبير الثاني كانت أضخم من كلفة الأول بكثير. وبخلاف نصب «الشهيد» الذي ينتج في خلق رمزية تجريدية، ولكنها قوية التعبير والإثارة من خلال استعمال القبة المشقوقة، فإن نصب «الجندي المجهول» في شارع ١٤ تموز/ يوليو ينطوي على فكرة ساذجة إلى أقصى حدود السذاجة (أنظر الشكلين ١٧ و ١٨). فهذا الجسم المائل العملاق، الذي يبدو مثل طبق طائر معلق في الهواء، يصور درعاً تقليدية وهي تسقط من قبضة المحارب العراقي النموذجي الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة. ولكن أحداً من العراقيين أو غيرهم لا يستطيع رؤية الرمز من هذا المنظور تماماً. بل يصعب عليك تصديق الصورة هنا حتى لو تطوع الشراح بتوضيح مدلولها ومغزاها. وكان تصميم هذا البناء الرئيسي الثاني من ثمرات خيال خالد الرحال الذي عاد صدام حسين إلى استغلال خبرته مرة أخرى فيما بعد.

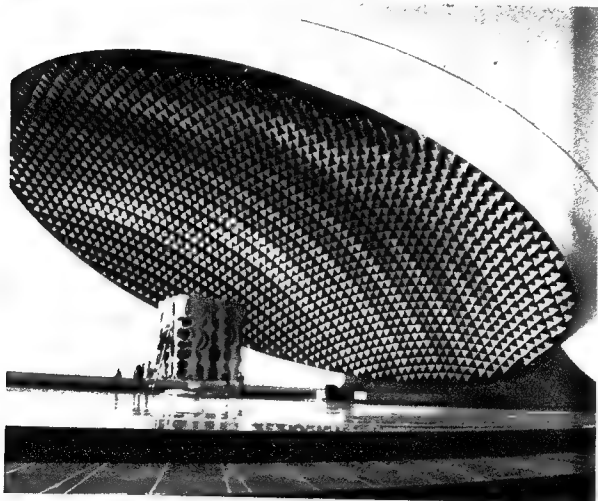
ورقعة نصب تذكارية كنصب الشهيد ونصب الجندي المجهول، إلى جانب التغيرات المادية الواسعة النطاق في نسيج الحياة الحضرية العراقية، لم تغب عن انتباه العالم تماماً. ففي سنة ١٩٨٥ مثلاً نشرت مجلة (National Geographic) الأمريكية موضوعاً مصوراً بعنوان «وجه بغداد الجديد». وفي عام ١٩٨٨ أوردت جريدة «الحياة» اليومية التي تصدر باللغة العربية مقالاً أشادت فيه بروعة ما وصفته بانتقال النحات العراقي «من المحترف إلى الشارع»<sup>(١٢)</sup>. وعلى الصعيد المهني الأكثر رصانة عمدت إحدى أبرز المجلات اليابانية المعمارية المتخصصة، إلى عقد مقارنة بين ما كان يجري في بغداد خلال فترة الثمانينات وبين الأعمال التي قام بها هاوسمان في أواخر القرن التاسع عشر، بقصد إعادة بناء باريس وتغيير ملامحها في عهد نابليون الثالث (حيث أكدت المجلة على ملاحظة أن كل



## النصب التذكاري والمدينة



١٧ - نصب الجديدي الجهول (١٩٨٢). كما صممه خالد الرحيل



١٨ - هذا الشكل البيضي المائل يمثل الدرع التقليدية، أما الزيفورا فتتيمز إلى منارة سامراء، التي تعتبر من أقدم وأشهر منارات الهندسة الإسلامية. تحت النصب هناك متحف. لماذا؟ لأن تمسك مثل هذا البناء القريب كان بحاجة إلى إقامة أسس قوية. فاقبعت. . وأقيم وسطها متحف. . لم لا؟؟

تلك الجهود تمت خلال فترة قصيرة نسبياً لم تزد عن عشرين عاماً). وأضاف رئيس تحريرها في مقالته الافتتاحية أن بغداد أصبحت أشبه بيوقة حضرية كبرى لصهر تجربة جمالية جديدة تتجاوز عصر المدرسة الحديثة. وقال بهذا الخصوص:

«فيا بين عامي ١٩٧٩ و ١٩٨٣ تجمع في بغداد مهندسون معماريون من أبناء الجيلين الثاني والثالث من مدرسة المعمار الدولية، حضروا من كافة أنحاء العالم للمشاركة في مشاريع إعادة بناء المدينة وتنظيمها. ونستطيع القول أن ذلك التجمع كان ملتقى لطليعة الرواد... وكان أولئك الخبراء يعون جيداً طبيعة المشكلات الاجتماعية والتاريخية... المحلقة بفن العمارة. وبدأ أنهم يشتركون في آرائهم حول فنون الهندسة المعمارية والعصر الذي يعيشون فيه. وهم على العموم وصلوا في الوقت المناسب ليشهدوا إسدال الستار على الفصول الأخيرة من أداء فن العمارة الحديث، فيما كانوا يبحثون عن سبيل للخروج به من الأزمة التي تعترضه.

... ولدى الرئيس صدام حسين تصور واضح لما ينبغي أن تبدو عليه بغداد في المستقبل (مثل نابوليون الثالث). وشارك بنفسه في بعض الحلقات الدراسية التي عقدت في بغداد لبحث الأساليب والمناهج المعمارية. وهكذا فإن مساهمته الشخصية في النقاش جاءت تعبيراً عن الدعم الرسمي الكامل للعملية التي تهدف إلى إحياء المدينة.

وبالتالي تعكس بعض إنجازات بغداد المعمارية حساً واضحاً بالعوامل التاريخية والإقليمية المتأصلة في تراث المدينة ومناخها وموقعها الجغرافي. وهذه المنجزات هي المنبع الذي يمكن أن تستلهمه حركة معمارية عالمية جديدة. وهي تنطوي أيضاً على إمكانية صقلها في شكل أسلوب خاص يميز وصفه بأسلوب بغداد الأصل كطراز معماري متميز. إنها حسب تعبير الجادرجي / مستشار رئيس البلدية لشؤون التخطيط والهندسة المعمارية/: «... شيء تم التوصل إليه بعد إضفاء الطابع الإقليمي على أسلوب العمارة الدولي»<sup>(١٤)</sup>.

بعد فترة قصيرة من إنجاز نصبي الشهيد والجندلي المجهول، تفتّت قريحة الرئيس عن فكرة النصب التذكاري الثالث محور هذه الدراسة، أعني «قوس النصر». ومن الواضح أن هذه النصب الثلاثة تؤلف وحدة متكاملة. فهي كلها تشير إلى الحرب الدامية التي استمرت ثمانية أعوام، وإلى التجربة الجماعية التي خلقتها أهوال الحرب وآلامها في الوجدان العراقي. إلا أن كلاً منها يؤدي تلك المهمة بطريقة مختلفة. وأعتقد أن آخر مبتكرات صدام حسين هو الذي توفرت.

فيه الشروط الحقيقية للنصب التذكارية المؤثرة كما حلدها جيدون وليجير وسيرت. فالنصب الذي ابتدعه الرئيس شخصياً، قادر على تعقب الذاكرة العراقية كالأشباح، ونُشِب أظافره في نفوس كل البشر بقوة لا تملكها حتى قبة فتاح المذهلة، ولا يمكن أن تضارعها الصورة الساذجة العقيمة التي وضعها الرّحال (لنصب الجندي المجهول)، مع أنّ كلّاً من النصبين السابقين أضخم حجماً وأعمق جذوراً في الأرض (بما أقيم تحته من مباني الاسمنت وقاعات المعارض وغير ذلك)، وكلف بناؤه مبلغاً أكبر بكثير مما احتاج إليه نصب الرئيس. ذلك أن هذا الأخير ينضج بميزة خاصة لا يشاركه فيها النصبان العملاقان اللذان سبقاه، وإن كانت تتجلى في مشروع آخر غريب ومتواضع نسبياً تم افتتاحه مؤخراً بمدينة البصرة.

وسط ساحة خضراء بمحاذاة الضفة المواجهة لمجرى شط العرب، وفي إطار من روافع البناء الجاثمة وسط منظر سريالي من لوحات الإعلان السوداء، التي تذكر الزائر بأعداد القتلى العراقيين الذين سقطوا دفاعاً عن البصرة والفاو، وكميات القنابل التي ألقيت على أرض العراق، ينتصب ثانون عملاً بالحجم الطبيعي والشكل الحقيقي لضباط وقادة عراقيين عن لقوا حتفهم في تلك المعارك. وهذا المشروع بالذات حظي بأولوية خاصة أثناء السباق المحموم لإعادة بناء مدينتي البصرة والفاو من الدمار الكامل تقريباً بعد أن دمرتهما الحرب. وصنع التماثيل فريق من النحاتين العراقيين نقلًا عن صور عائلية حقيقية يظهر بها أولئك الأبطال في أزياء متنوعة، أحياناً بمعدات القتال وأحياناً من دونها. والخاصية الوحيدة المشتركة بين هذه التماثيل كلها هي أن عيني كل واحد من الرجال شاخصتان بنظرة صارمة نحو الجانب الإيراني عبر مياه شط العرب، بينما تمتد إحدى ذراعيه مشيرةً بأصبع الاهتمام في الاتجاه نفسه (انظر الشكل ١٩).

وإذا كان ثمة «أسلوب» جمالي معين في مدينة صدام حسين (وأنا اعتقد ذلك)، فقد بلغ ذروته في آخر نصب تذكاري من المسلسل الذي شهدته بغداد وفي المنظر السريالي المقبض المخيف بالبصرة. فمثل هذه الأشكال والرموز تمنح



١٩ - ساحة التماثيل في كورنيش البصرة . . نشاهد هنا تماثيل صباط عراقيين ويشيرون ناحية إيران عبر هذا المعر المائي الذي دارت من حوله رعى أقصى المعارك التي تحفظها الذاكرة الحية . عدد التماثيل هنا ثمانية ، نحتت انطلاقاً من صورة التقطت لضابط شهيد ، ١٩٨٩ .

## النصب التذكاري والمدينة

ذلك الأسلوب معنى في الظروف المتميزة جداً للثقافة والتاريخ والحياة السياسية العراقية. وذلك أن «طراز بغداد» الذي صاغه الرئيس، هو المعبر الحقيقي عن المدينة البعثية، وليس أسلوب المدرسة الحديثة المبكر الذي نقل عن الغرب، ولا آخر الحذلقات الجمالية التي جاء بها أتباع «ما بعد المدرسة الحديثة»، ممن شاركوا بحماس غامر في إعادة تطوير بغداد<sup>(١١)</sup>.

هل النزعة إلى إقامة النصب التذكارية خاصة موضوعية كامنة في صلب أي مجتمع حضري، وما على الفنان سوى إظهارها إلى حيز الوجود، كما افترض أنصار المدرسة الحديثة منذ وقت طويل؟ أم أنها مجرد تأويل انتقائي يقدمه الفنان نفسه بشأن الكيفية التي يمكن للقيم والأشكال السائدة في مدينته أن تعيد بها تجسيد بعض مبادئ الثقافة أو التاريخ، كما قد يزعم أصحاب ما بعد المذهب الحديث في الفن؟ فمن الأسبق في الوجود، أهو الفنان أم المدينة التي يعبر عنها؟ إن نصب صدام حسين، من وجهة نظر هذا النقاش، يتميز عن أسلافه بكونه تدخلاً مادياً مجسماً وملموساً في رسم ملامح المدينة من جانب الرجل الذي يقف وراء سائر التغيرات الأخرى. (وكذلك فإن مجموعة تماثيل البصرة، رغم كونها حصيلة جهود عددٍ من النحاتين، تبدو مستوحاة من نخلة واحدة، ربما كانت أيضاً نخلة صدام حسين). ومن هنا فإن إيجاد هذا النصب يلغي الخلاف مؤقتاً بين كل الذين عابوا المدينة، بل ربما يلقي أضواء جديدة على الطبيعة العامة لظاهرة النصب التذكارية ذاتها.

إن النصب التذكاري، كما ذكر ألدو روسي في بعض كتاباته، هو «العلامة التي يفهم منها المرء شيئاً لا يمكن أن يقال بغيرها، لأنه يخص سيرة الفنان وتاريخ المجتمع»<sup>(١٢)</sup>. وقد اعتبر روسي النصب التذكارية بمثابة علامات ثابتة داخل المدينة، التي تعدّ هي نفسها صنعة بشرية جماعية متغيرة عبر الزمن وتتألف من أجزاء متعددة. وهو، كأساطين المدرسة الحديثة الثلاثة سيرت وليجير وجيديون، يرى أن النصب هي التي تشكل أجزاء المدينة المقمعة بصفة البقاء والدوام، نظراً لقدرتها على الإحاطة بالتاريخ والفن والذاكرة الجماعية للمكان. وهي في رأيه تعدّ أعمالاً فنية عن جدارة واستحقاق، بل تسمو على الفن من

حيث كونها علامات إرادة جماعية. ويرفض روسي التعبير المجازي الشائع الذي يشبه المدينة بكائن عضوي حيّ يتشكل من خلال التطور المتراكم لعملية التكيف مع وظيفته. فروسي يرى، على خلاف ذلك، أن النصب التذكاري نوع خاص من الأعمال الفنية، يقوم في إطار عمل فني أوسع تمثله المدينة. وهو حدث عام وشكل فني في آن واحد يتسم بأسلوب معين فريد في زمانه ومكانه، ومع ذلك فهو يربط بين ماضي المدينة ومستقبلها. ولذا فإن جوهر النصب التذكاري، كممثل جوهر المدينة، يكمن دائماً في مصيره.

وروسي كان يتحدث عن مدن كروما وغرناطة ويفكر في آثار حضارية عظيمة مثل الساحة الرومانية القديمة وقصر الحمراء، ولم يكن في ذهنه وجه بغداد الجديد ونصب صدام حسين. إلا أن طريقة تفكيره تذكرنا بأن المدن، وأكثر معالمها أصالة، تكون دائماً صورة صادقة بعضها للبعض الآخر، فمن خلال إحداها يمكننا التعرف على حقيقة الأخرى. وبغداد صدام حسين الجديدة ليست مجرد عاصمة عادية من عواصم العالم الثالث محشوة بالناس والأشياء كيفما اتفق، سواء كانت قبيحة أو جميلة، وإنما هي أيضاً حالة نفسية جماعية لها أهتها الخاصة. والتفكير في مدلول تلك الألهة لا بد أن يبقى ناقصاً شأنه شأن المصير الذي لم يتحقق لقوس النصر نفسه.

## الفصل الرابع

### السياسة كفن

كان الإنسان عبر التاريخ يتطلع باستمرار إلى ما هو أبعد من المرنى . لكننا نجد أحياناً أن التطلع إلى ما هو أبعد من المرنى ، يجعله يتخذ من المرنى نفسه حالة وكأنها قائمة خارج إرادته وخارج الحضور العلمي لحواسه ، فيجعل من الصنم الذي يصنعه بنفسه من الحجر إلهاً له ، رغم أن هذا الصنم في مادته جزء من الأرض التي يقف ويعمل على سطحها . إذن فإن حاجة الإنسان إلى التطلع خارج ما يقع بين يديه أو إلى «روح» حتى ما هو موجود بين يديه من مادة وما هو مرنى منها ، حاجة قائمة . ولذلك نجده أحياناً يجعل من الصنم حجراً ينظر إليه على أن له «روحاً» . وغالباً ما تشتد الحاجة الإنسانية إلى التطلع خارج المرنى وإلى ما هو أبعد منه ، عندما تزداد سيطرة الإنسان أو معرفته للمرنى ، وعندما يزداد تمتعه به إلى الحد الذي يندو فيه قد أشبع «كل» الخبايا الإنسانية ، في جانبها المادي وصار يشعر بالإختناق أو «الفراغ» كنتيجة للإشباع المادي . أو عندما تسحق ظروف الحياة وتتغلب عليه فيشعر «بالفراغ» لعدم قدرته على السيطرة على شؤونها وتسخيرها وإحضار مستلزماته وحاجاته منها كما ينبغي . وهكذا نجد الإنسان يتطلع إلى «الأفق» وإلى الأعلى متجاوزاً المنظور عندما يرتقي الذرى في أعلى قممها .

صدام حسين<sup>١٩٩٠</sup>

إن النشاط السياسي والعمل الفني لها علاقة متشابهة بالحياة من هذا المنظور الوارد أعلاه . فتختل نوعين من السياسة يقفان على طرفي نقيض . أحدهما يمكن أن نسميه أسلوب السياسة التبشيرية (يعني الدعوة إلى صنع «الإنسان الجديد» وبناء «المجتمع الجديد») وهو يشبه الفن من حيث كونه يتعلق بالعمل على استحداث أشكال جديدة . ويقع عند الطرف المقابل ما نعرفه بالسياسة الديمقراطية - التي تنطوي على مفاهيم التراضي والتناقص والتعقيد والسلاح بالتعدد والاختلاف - وهي بحكم طبيعتها بالذات تقتضي الخضوع لأعراف

معينة موجودة سلفاً. وكلتا النوعين «مثالي» ليس له وجود خالص في العالم، ولكنه مجرد عامل مساعد يمكننا من التمييز الواقعي في ظروف محددة (وذلك أن التسامح المطلق يعني الخمود والتوقف عن الفعل، كما أن المثالية الصرفة لا تسمح بوجود أي عائق في طريقها). وحتى صدام حسين لا بد له من احتمال وجود الآخرين إلى حد ما.

وبالنسبة إلى الفن وإلى السياسة كفنّ، يبدو أن «العالم لا يعدو كونه مجموعة من المظاهر الخارجية» لا بد من تطويعها بما يتفق ومنطق الأغماط السلوكية المتكاملة التي تسود عالم الفنان الخاص<sup>(١١)</sup>. وهذه النزعة إلى التصرف بالعالم بقصد إعادة تشكيل حقيقته الموضوعية، تجمع بين الفن والسياسة تحت مظلة واحدة تمثل الطبيعة البشرية على نحو فريد. فعلى خلاف العلم الذي ينظر في اتجاه واقع خارجي، نجد أن واقعية الفنّ والسياسة كفنّ هي من صنعها الخاص. وكلاهما موغل في المثالية لأن الواقع الذي يخلقه من نتاج ذهن. وظاهرة اجتناب الخضوع وتعتمد الفعل، يستوي فيها كل من يمارس النشاط السياسي الطموح مع كل الفنانين الحقيقيين في علاقتهم بالعالم.

فالفارق الوحيد بين صدام حسين وبقية خلق الله من أمثالنا هو أنه، على شاكلة الفنان المتفوق، يتطرق في هذه النزعة إلى حد مدهش وخارق للعادة. والملاحظة التي سجلها سيرت وليجير وجيديون بقولهم «إن الذين يحكمون أي شعب ويدبرون شؤونهم، رغم ما قد يتصفون به من سمات الألمعية في ميادين اختصاصهم، إنما يمثلون، في أغلب الأحيان، نموذجاً من الإنسان العادي في عصرنا، من حيث التذوق الفني»، تلك الملاحظة لا تنطبق على هذا الرئيس. إنها تصف أولئك الذين يقفون عند الطرف الآخر من مسطرة القياس التي يمثل صدام حسين أحد طرفيها. ومع أن مادته الخام أناس حقيقيون، وليست بعض مواد البناء أو مجرد قطعة قماش مشدودة للرسم عليها وعليه من الألوان، فإن نزوات خياله الجامح لا تقف عند حد. وحرته في التشكيل لا تعترف لغيره بأية «حقوق» (علماً بأن فكرة حرمة الفرد في حد ذاتها - مقابل المصلحة «العليا» للجماعة - لم تشهد قط أي رواج في الثقافة العراقية). والواقع أن حرية صدام



## السياسة كفنّ

حسين مثل حرية الفنان، لا تلجم إلا من الداخل بالقيود التي يفرضها على نفسه من تلقاء نفسه، وفي حدود ملكة التخيل عنده وأولوياته الخاصة. وبالتالي فإن معايير الحكم عليه لا بد أن تكون من وضعه هو نفسه، وليس من وضع شخص غريب يطلق أحكاماً خارجية. وتصور منظر العالم من أعلى قمة الجبل، موحشاً يبعث في النفس رهبة ومهابة. وتخيل كم يكون جمال الطبيعة خالياً من المعنى وباهتاً من دونه! فهل من المعقول إصدار الحكم على ذلك المنظر البديع من سقط المتاع في الأسفل؟. إن نصب صدام حسين يتيح لنا رؤية المنظر من قمة مثل هذا الجبل السحري، وهو مشهد يدلنا على ما نستطيع إنجازه كبشر متى وطننا العزم على تحقيقه فعلاً. ومن موقعه الممتاز تنبسط أمام أعيننا فرصة ثمينة لإعادة طرح تساؤلات قديمة قد لا تكون لها إجابات ثابتة.

من خلال لحظة التأمل التي اقتبسناها أعلاه، يقدم لنا هذا الرئيس الفنان، فراسة إنسانية وتاريخية أصيلة. وهو يتحدث عن الإبداع في الفن وفي السياسة، وعن كيفية خلق شيء من لا شيء، أو من داخل الذات يفرض نفسه بعدئذ على العالم. وقبل عصر النهضة الأوروبية لم يكن يتسم بهذه القدرة الخارقة إلا الله وحده. فأول فنان وضع في مصاف الآلهة كان ميكيل أنجيلو، إذ أن الناس في عصره رأوا أن من يبدع مثل أعماله لا بد أن تكون عليه مسحة ربّانية. وهكذا ولدت فكرة الخلق كقدرة بشرية. وعلى مر الزمن ترسّخ المفهوم العصري القائل بأن كل الرجال (ثم أضيفت النساء أيضاً فيما بعد) يولدون معهم طاقة خلاقة كامنة، وإن كان البعض أكثر قدرة من غيره على الإبداع في مختلف المجالات. وسواء تم خلق العالم في سبعة أيام أو أكثر أو أقل، فإن إمكانية الخلق ارتبطت من ثمّ على نحو لا تنفصم عراه بالتعبير الإنساني، وتحقيق الذات وحرية التصرف في ذلك العالم بقصد صياغته من جديد. وكان تطبيق هذه الفكرة على الحياة السياسية والثقافية هو المأثرة الكبرى للثورة الفرنسية. ومنها نبعت المفاهيم العلمانية التي نستعملها الآن جميعاً فيما يتعلق بالإبداع الفني وجاءت النظرة إلى السياسة كفنّ، حسبما أوضح صدام حسين لكاتب سيرته. ولكن الغريب أن نصب الرئيس يعود بنا إلى فكرة تأليه الفنان، إن لم نقل فن التأليه. ومع ذلك

فهو في تمجيدِه للنصر وفي مادية تعبيره (وعلى الأخص باستخدام أسلوب الصب في قوالب) يتعلق بإنسان عصري، يتصرف في عَالَمه سياسياً من دون أن يعترض طريقه أي عائق على الإطلاق. ولذا يمكن اعتباره على العموم بمثابة تجسيد مادي خلط من التطورات المتباينة في تاريخ الأفكار التي تناولت الفن والسياسة.

على أن الكلمات التي نطق بها الرئيس ينبغي ألا يُنظر إليها كحقائق مطلقة. ولا شك أنه هو نفسه لا يراها كذلك. فهي ذات قيمة نسبية بمقدار نسبية تاريخ الأفكار الذي استعرضناه للتوّ في سياق هذا النقاش. فالرئيس يتحدث عن نفسه. وكل آرائنا في الطبيعة البشرية - سواء كانت صادرة عن أعظم الفلاسفة أو أبسط أو أعتى الطغاة - تنبع دائماً من تجاربنا الخاصة وفي نظرنا إلى العالم كما توصلنا إليها بأنفسنا. وهي لا تدلنا على «الحقيقة». ونحن جميعاً نستطيع أن نحمل أنفسنا على اكتشاف شيء ما في تلك الكلمات، شيء ربما يصح قوله عن أحد الأصدقاء مثلاً أو حتى عن أنفسنا لفترة من الوقت. ولحظة إدراك كهذه، يمكن أن تربطنا حتى بشخص مثل صدام حسين. وبعد تجاوز تلك الرابطة المبدئية، ربما نستشف أيضاً من تفلسف صدام طموحاً مفرطاً، وقلقاً محموماً على تحقيق غاياته. وهذا لا يعاب على كل حال.

ولكن العجيب أن هذا الرئيس لا يتورع عن أي شيء على الإطلاق. وهو دائماً مدفوع إلى الأمام بقوة طاغية ليواجه، وإذا اقتضى الأمر ليمحو، كل ما قد يعترض طريقه. ويبدو أنه مثل مخلوق خرافي لم يكتسب خواص شخصيته بل ولدت معه (واسمه صدام يعني في اللغة العربية «المتصدي» أو «مقتحم العواقب»). وعلى خلاف أي سياسي عادي أو مناضل حزبي، فإن هذا الرئيس فور وصوله إلى السلطة طمع في كل شيء وانتزع كل ما يريد. وإذا كان قد قال حتى عن «كتابة التاريخ العربي» انها «يجب أن تكون من وجهة نظرنا (البعثية)، والتركيز على الكتابة التحليلية (أي الشكل) وليس السردية الوقائعية (أي المضمون)»، فهو نفذ تلك المقولة بالفعل في العراق خلال السبعينات والثمانينات<sup>(١٣)</sup>.

إلا أن نظرتِه إلى السياسة في شكلها الأفلاطوني الخالص، تجد أوضح تعبير

## السياسة كفن

عنها في فكرته عن مهمة التعليم. ففي خطاب مهم وجهه إلى حشد كبير من موظفي وزارة التربية لتقريعهم على عيوبهم ونقائصهم كمرسين قال صدام حسين:

«عليكم «بتطويق» الكبار، عن طريق أبنائهم، بالإضافة إلى الروافد والوسائل الأخرى. علموا الطالب والتلميذ أن يعترض على والده، إذا سمعها يتحدثان في أسرار الدولة... عليكم أن تضعوا في كل زاوية ابناً للثورة، وعيناً آمنة وعقلاً سليداً يتسلم تعليقاته من مراكز الثورة المسؤولة... كما يجب أن تعلموا الطفل أن يحذر من الأجنبي، لأن الأجنبي هو عين لبلاده، وبعضهم وسائل غريبة للثورة... إن الطفل، في جانب من علاقته مع المعلم، كقطعة المرمر البكر في يد النحات، حيث يملك القدرة على إعطائها الشكل الجميل المطلوب، دون أن يتركها للزمن، وتقلبات عوامل الطبيعة»<sup>(١)</sup>.

إن شخصية هذا الرجل ونظراته السياسية، تلتقيان في نهج تفكيره بإمكان إخراج تحفة فنية إلى حيز الوجود بمجرد أن تلمع الفكرة في خياله. وهو ينظر إلى الطفل كما ينظر الفنان إلى مادته الخام. وعملية الخلق الفني، ما استمر تنفيذها، يلازمها النشاط المحموم وضرورات الإعادة والمواجهة والصعوبات تماماً مثل هذا الطراز من السياسة الخيالية. فكلاهما يشبه الحياة في لحظاتها العاصفة والعصية. ولكن العمل الفني حالما ينتهي يغدو فكرة غير مؤذية، مجمدة في الزمان وساكنة في شكل حسي، أي أنه يصبح فكراً ميتاً. ويكون قد اكتسب صفة الدوام أو الخلود على حساب الفعل وعلى حساب الحياة. ومثل هذا لا يمكن أن يقال عن عواقب العملية التعليمية التي دعا إليها صدام حسين، إذا كان الطفل عنده ما زال يحتفظ بأية صفات إنسانية على الإطلاق. ويقدر ما يفقد الطفل قدرته على الفعل، وبالتالي يفقد آدميته، لو تعلم في ظل نظام صدام حسين، فإن هذه المقارنة تبقى صحيحة. فمسألة التحكم في نفسية الطفل، وليس صياغة النصب التذكارية، هي التي تجهنا بلبّ المشكلة الحقيقية للسياسة، وربما كان ذلك المنعطف الذي ينبغي أن تنفصل عنده الممارسات السياسية عن منهج الفن، وإن كانت لا تفعل ذلك في جميع الأحوال.

والعمل السياسي يمكن أن تكون غايته إيجاد دساتير أو قوانين أو مؤسسات

جديدة. وهذه الأوهام التي يصنعها الإنسان لا تقلّ «ذاتية» عن العمل الفني. ونحن كجماعة (في شكل أمة أو منظومة سياسية) نختار أن نريدها أو لا نريدها. ولكن مصدر النشوة الحقيقية في السياسة ليس في مثل هذه «الأعمال» التقليدية والمحددة تاريخياً، وإنما يكمن في ممارسة النشاط السياسي ذاته، كما يعرف كل من خبر طعم تلك الممارسة. والإشباع النفسي الذي يمدنا به النشاط السياسي الفعلي يشبه معاناة سيزيف. فهو يتحقق في أخطر اللحظات ويختفي حالما يتوقف الفعل. وعادة لا يكون ثمة شيء في نهاية الطريق غير أن المرء (في ظل النظام الديمقراطي) يملك الضمان الرسمي لحقه في تكرار العمل نفسه وتدفق المزيد من متعة أعباء سيزيف، والتأرجح الدائم بين قمة الرجاء وقاع اليأس والقنوط.

وفي التمثيل على خشبة المسرح أمام الجمهور يمكن أن «أكتشف» ذاتي، إن كان ذلك ما أنزع إليه. «والعالم كله مسرح»، على قول شيكسبير الذي تعيش شخصياته أقدارها اللامتناهية الألوان والظلال مرة بعد مرة، يمثل هذه الروح. وصحيح أن المرء يستطيع أيضاً أن يستمتع بمشهد الحياة العامة سلباً كجمهور المسرح (وهذا نوع من المتعة يأتي مع التقدم في السن). ولكن إذا كان المواطن ميّالاً إلى ممارسة السياسة حقاً (لا مجرد التفكير فيها أو الكتابة عنها من موقف المتفرج)، فلا بد أن يشتهي اعتلاء خشبة ذلك المسرح مرة بعد أخرى، إلى أن يسقط من العياء، أو يتجاوز سن القدرة على أداء اللعبة.

فما هي العاطفة الإنسانية التي تمس صلب السياسة مباشرة؟ إنها رغبة المشاركة في حياة الجماعة عند أرسطو. وهي نزعة الخير وحب الإنسان لإخوته البشر في رأي روسو، حسب نقده المرير لفكر حركة التنوير الفلسفية ومبدأ إقحام «العقل» في السياسة، الذي آتى، في اعتقاده، إلى تغليب الأنانية على الغيرية. أما ميشال عفلق، مؤسس حزب البعث ومنبع كل الآراء السياسية التي يحملها صدام حسين، فقد كتب يقول: «إن القومية تعني الحب قبل أي شيء آخر، والحب لا يبحث عن أسباب لحيته، وإذا بحث عنها؛ لن يجدها. فمن لا يستطيع أن يحب إلا لسبب واضح يكون هذا الحب قد ذوي في قلبه

السياسة كفن

ومات<sup>(٣٣)</sup>. والمشكلة الصعبة إذن هي أن ننظر إلى الطفل عند صدام حسين، مع العلم بأنه شَبَّهه «بقطعة من المرمر في يدي نحات» يتم صوغها من تاجج مثل هذا الحب الطاعي.

ونظرة السخرية والاستخفاف بالسياسة (على اعتبار أن الساسة مجرد كذابين محترفين ودجالين وغشاشين ومنافقين) تبدو من السطحية بحيث لا تكفي لحل لغز كهذا. كما أن السخرية على كل حال، سرعان ما تتحول إلى موقف يفترض أن صاحبها يمتأى عن كل القبح المحيط به في دنيا السياسة. ونظام حكم كالنظام العراقي في ظل صدام حسين، يؤدي إلى انتشار السخرية في الفكر، والانتهازية في الفعل، كنوع من الحاجز النفسي لتفادي الطوق الغامر لهذا الحب المفرط. ولكن النظام نفسه لا يتشكل على ذلك النحو. فالسياسة كفن أو القومية كحب، وهما وجهان لعملة واحدة، تعني حقائق الحياة الأساسية في بلد كالعراق الآن. وهذا القول ليس انتقاداً أو تهكماً على واقع الحال، وإنما هو النتيجة المنطقية لأخذ كلمات الرئيس (ونصبه التذكاري) على محمل الجد كما يبدو.

والفارق الوحيد بين النشاطين الفني والسياسي، هو أن الأول يسفر عن نتيجة تدوم طويلاً، بينما يكون الثاني دائماً سريع الزوال. فالعمل الفني تحيط به هالة معينة تفصله عن فناء صاحبه. والنصب التذكارية توفر عنصر الدوام الذي يفترق إليه العمل السياسي دائماً (وهو ما يميل ألدو روسي إلى تسميته بخاصية «الاستمرار»). وهتلر الذي كان من الواضح أنه «فنان خائب»، أدرك هذه الحقيقة كما لم يدركها أي سياسي آخر في القرن العشرين. فقد كان مولعاً برسم مخططات نصب تذكارية يحلم بإقامتها في مدينة برلين، وكان ذلك في أوائل العشرينات أثناء فترة التضخم الاقتصادي الحائق، حين لم تكن ثمة بارقة أمل في إمكان وصوله إلى السلطة في أي يوم من الأيام. ويرى السيرت شبير، المهندس المعماري الشاب الذي عينه هتلر لتنفيذ مخططاته بعد سنة ١٩٣٣، أن «حسه برسالاته السياسية وشغفه بفن العمارة كانا متلازمين على الدوام»<sup>(٣٤)</sup> (انظر

## النصب التذكارية

الشكل ٢٠). ويروي شير قصة مسلية بهذا الشأن تتعلق بنظرية «قيمة الخرائب» التي وضعها هتلر.

ففي عام ١٩٣٣ رأى شير أن أساليب البناء العصرية لا تكفي لإقامة «جسر الثقالي» إلى الأجيال التالية، الذي كان هتلر يدعو إليه. فأكداس الانقراض الصدف ما كانت تكفي لإلهاب الروح البطولية، لأنها لا تهزم على نحو لطيف، وليس في وسعها الإيجاء بالمشاعر السامية النبيلة بالقوة نفسها التي أوحى بها الكاتدرائيات القوطية إلى جون راسكن مثلاً<sup>(٢٠)</sup>. ونظرية شير عالجت مشكلة الحطام العصري هذه بطرق فنية وإنشائية متعددة. ولتوضيح أفكاره عمل على إعداد رسم يبين شكل العمارة المنشودة:

وبعد أجيال من الإهمال، وقد اكتست بفروع الليلاب وتهاوت أعمدتها وتصدعت جدرانها هنا وهناك، لكنها لم تنزل واضحة المعالم. وهذا الرسم اعتبر



٢٠ - التصميم الذي وضعه هتلر في العام ١٩٢٥ لقوس النصر الذي كان من المقروض أن يقام تخليداً لذكرى الضحايا الألمان خد الحرب العالمية الأولى. من الواضح أن هذا التصميم مقتبس عن «قوس النصر» الفرنسي. . ولكن بأحجام ضخمة جداً.

## السياسة كفنّ

كفنراً في نظر حاشية هتلر. إذ بدا للكثيرين من أتباعه المقربين أنني ارتكبت عملاً مشيناً بمجرد تصور فترة انحطاط للرايخ النازي، وحدثنا، والمقدر له أن يبقى ألف عام. ولكنه هو نفسه تقبل أفكاره باعتبارها متطرفة وملهمة. فأمر بأن تشيّد كل المباني المهمة في دولته مستقبلاً وفقاً للمبادئ التي تضمنها «قانون الخرائب هذا»<sup>(٣)</sup>.

فالأهمية الكبرى لنصب صدام حسين، من وجهة نظر السياسة كفنّ، تكمن في كونه - مثل قوس النصر الذي رسمه هتلر بارتفاع أربعين متراً (وهو أيضاً أعلى من مصدر إلهامه الباريسي بمرتين ونصف) -، يجسد ابتهاجه الشخصي بلعبة السياسة، وهو في الظروف العراقية ابتهاج يقتصر عليه وحده دون سواه، ولا يمكن أن ينتهي، حسب طبيعة الأشياء، إلا بموته. وثمن تجميد أية «فكرة» في قالب ثابت وبقا، يكون دائماً ضياع النض المستمرّ والمتبدّل في تجربة الحياة الحسية ذاتها. وحتى أطفال البعث يدفعون هذا الثمن، وإن كان على نحو مختلف. ومتى دفع الثمن فإن «الروح الحيّة» للفنان أو العصر أو حتى لشعب بأكمله في مرحلة معينة من تاريخه، لا يمكن أن تبقى إلا من خلال دوام شيء جامد وميت من صنع الإنسان. والرائع في الأمر أن النصب العظيمة هي دليل على أن تلك الروح أحياناً تتخلد بالفعل وتبقى.





## الفصل الخامس

### آندي وار هول وصدام حسين

«ما أروع أن ترى علماً كاملاً في حبة رمل  
وجنة في زهرة برية،  
وتحمل اللابايا في كفك  
والأبدية في بحر ساعة»

وليام بليك<sup>(١٧)</sup>

يوم رسم آندي وار هول علبة من حساء كامبل، باستعمال الشاش الحريري نقلاً عن صورة فوتوغرافية مكبرة، كان ذلك بمثابة إعلان عن نظرة معينة إلى الفن والثقافة الشائعة، اعتبر جديراً بالعرض في أرقى متاحف نيويورك وأشهر صالاتها الفنية (أنظر الشكل ٢١). فالصفة الإعتيادية لسلعة استهلاكية رائجة، يجري إنتاجها بالجملة، قد أضفيت عليها هالة فنية في إطار الفكرة القائلة: «أنتم جميعاً ربما تظنون أنكم شاهدتم علبة من حساء كامبل مرات عديدة من قبل، ولكن هذه اللوحة تقول إنكم لم تروها على حقيقتها أبداً».



٢١ - لوحة أندي وارهول التي تمثل وعلة حساء كامبل، ١٩٦٤، طباعة حريرية على القماش، مقياس ٣/٤  
٢٤ x ٣٥ إنشاً.

آندي وارمول وصادم حسين

ويقدر ما يتعرض الأمريكيون للألوان ثقافة الاستهلاك، والإعلانات المحيطة بهم من كل جانب في تجربة الحياة اليومية، فإن العراقيين تحاصروهم بالمثل رموز سطوة الزعيم المريعة. صورة معلقة في بيوتهم، وملصقات في كل المتاجر والمطاعم والمباني العامة، ولوحات مفصلة بالألوان، أكبر من حجمه الطبيعي، تنتصب على امتداد الطرقات الفسيحة وفي الشوارع والميادين، ناهيك عن حضور القائد باستمرار من خلال الإذاعة والتلفزيون في منوعات لا حصر لها من الأوضاع المصطنعة والأزياء المختلفة، فتلك هي نوعية اللافتات وأصواء النيون والإعلانات وفواصل الدعاية التجارية التلفزيونية التي تطبع الحياة العصرية في مدينة بغداد (أنظر الأشكال من ٢٢ إلى ٢٥). وهي تؤثر في الذهن لاشعورياً أو من وراء الستار، إذا صح التعبير، ويُعد وجودها أمراً مفروغاً منه لأنه كان لا بد من التسليم بها منذ البداية، ولا أحد اليوم يملك أن يتذكر كيف بدأت الحكاية كلها أو يستعيد ذكرى «الأيام الخوالي»، حين كان الحال مختلفاً كل الاختلاف. فالناس يميلون إلى النسيان، فيما تولد كثرة التكرار عادات ذهنية جديدة. وشيئاً فشيئاً ينسل ما كان طافياً على سطح الوعي ليغيب في ثنايا الذاكرة وأعماقها الخفية.

ورغم ضجيج وسائل الإعلام وطوفان الصور، فإن الناس لم يجربوا بعد سطوة القائد تماماً على النحو الذي يتطلبه النصب التذكاري الجديد. والمسألة هنا لا تحتاج إلى مجرد التذكر، لأن هذا النصب يختلف عن ركام الصور المحيطة بالمواطنين من حيث أنه يضع المرء وجهاً لوجه أمام الواقع السائد، فيدفعه فجأة إلى سطح الوعي. وإذا بقيت كل الظروف الأخرى مثلما هي الآن، فإن هذا النصب المهادف إلى تمجيد الانتصار وسلطان صدام حسين، قد يكتسب على مر الزمن، هالة أكبر من حجمه بفضل التناغم الكامل بين القصد والشكل المادي والواقع المطابق. وصادم حسين ما كان ليرضيه أن يحسن شكل ذراعه فنان خبير بأعمال التجميل، كما أن آندي وارمول ما كان ليريد أن يغير بضربات فرشاته الخاصة على لوحة الرسم، معالم التصميم الأصلي الذي وضعه مصنع كامبل لعبة الحساء الشهيرة، (وكان سبق لجاسبر جونز، سلف وارمول، أن فعل ذلك

## التصبي التذكارية



٢٢ - صورة صدام تفرح بين عذوب هذه الساعة الذهبية



٢٣ - داخل مقهى



٢٥ - صورة صدام صدم حـ  
الصحراء



٢٤ - صورة صدام يحبه فوق كوخ ريفي، في منطقة الأهوار الشيعية في جنوبي العراق

أندي وارمول وصادم حسين

في اللوحة التي رسمها بيده سنة ١٩٦٠ مصوراً عليتي بيرة من البرونز. فقد  
تعتمد ألا ينسخ بطاقة اللعبة أو حجمها الحقيقي، بل تصرف في الصورة  
قليلاً. ونقل الواقع بحذاقيه من خلال استعمال صورة فوتوغرافية بكل ما  
يتضمنه ذلك من مقابلة بين المتخيل والواقع، أو الإيضاح أو الفن، كان  
ضرورياً للحظة الإلهام الفني في أعمال وارمول. وهو ضروري لفن النصب  
التذكاري عند صدام حسين.

والحقيقة أن فن أندي وارمول ونصب صدام حسين لا يستهوياني. بيد أن  
الأول غير مؤذ، وليس هذا حال الثاني. إلا أن هذا موضوع آخر على أية حال.  
وتجربة العمل الفني، برغم كل شيء، تجربة محايدة من الناحية الأخلاقية. فما  
المانع في أن يكون لعالم السلع الاستهلاكية وعلاقات السوق على الإنسان  
المعاصر التأثير القوي نفسه الذي كان لكلمات وليام بليك عن حبات الرمال،  
والزهور البرية على قراء أشعاره في القرن التاسع عشر؟ ومن يسعه أن ينكر على  
العراقيين العاديين مشاعر الفخر والاعتزاز التي لا بد أن كثيرين منهم يحسون  
بها، حينما يرفعون أعينهم ليتطلعوا، مشدوهين، إلى رمز التغلب على محنة وطنية  
قاسية (مع العلم بأن أكثر من عشرة بالمئة من سكان البلاد هم أعضاء في  
الحزب، وأن عدد العراقيين الذين قتلوا في الحرب العراقية - الإيرانية يعادل  
نسبياً عدد القتلى من البريطانيين أثناء الحرب العالمية الأولى؟). ولكن أيا كانت  
نظرتنا إلى محاولات وارمول وصادم (وسواء أكانت «تستهوينا» أو لا تستهويانا)  
فكلاهما يفضيان إلى طرح السؤال: «ما هو الفن؟» وعلى نحو مماثل. وهذا هو  
نيع سحرهما الذي لا ينضب.

وفن وارمول لا يعتمد التهكم أو المحاكاة الساخرة أو أي نوع آخر من أنواع  
التعليق الاجتماعي النقدي أو «المتعالي». وكان قد وصف الفن الشعبي بأنه  
«حب الأشياء». والفنان الشعبي روي ليشتنساين، الذي اشتهر برسوماته  
افزلية المكبرة ومسللاته الفكاهية، علق على رواج أعماله الخاصة بقوله: «إن  
الأشياء التي يبدو أنني سخرت منها في الظاهر تعجبني في الحقيقة». ويدعو  
كلاس أولدنبرج إلى فن يكون «عذبا وسخيفا كالحياة ذاتها» على حد تعبيره<sup>١</sup>.

وقد رأى الناس في أعمال وار هول ما كانوا يشهدونه، إذ أن إصراره العنيد على رفض إبداء أي تعليق قد مرّ وترأ حساساً في التجربة الأمريكية عقب الحرب العالمية الثانية. وحتى في سلسلة لوحاته التي أطلق عليها اسم «الموت والكارثة» (وهي تصور كرامسي الإعدام الكهربائية وحطام الطائرات المهشمة) اكتفى وار هول بالتحديق في فظائع الحياة العصرية، كما لو كان يتفرج على مسلسل تلفزيوني ركيك. فما أشد الاختلاف بين هذا كله، وبين الحماس العارم للإصلاح والنزعة المثالية اللذين اتسمت بهما أعمال الرواد الأوائل من أتباع المدارس الفنية الحديثة، كالمستقبلية ومذهب الفن البناء!

إن أعمال وار هول وحياته الفنية هي في خاتمة المطاف، تعبيرٌ عن القبول بهيمنة الروح التجارية من خلال صور تنطبق على كثير من القيم التي نشأ عليها المجتمع الأمريكي المعاصر:

«ليس كل إنسان ميت الإحساس إلى حد أنه قد يشهد محاولة اغتصاب أو شروعاً في جريمة قتل دون أن يحرّك ساكناً لمنع وقوعها، ولكن كثيرين منا كذلك. فنحن الآن في الغالب لا نتأثر للكوارث العامة والخاصة التي كانت تهم مشاعر الفنانين والمفكرين وتثير الغضب في نفوسهم أيام الثلاثينات. فبعد الحرب العالمية الثانية جفت الدموع في باقي العالم من فرط البكاء. وهذا هو العالم الذي ينطق بلسانه وار هول»<sup>(١١)</sup>.

وقد سار وار هول على هذا المنوال في مختلف مراحل حياته الفنية، حتى أنه بدّل نظرنا إلى العالم في النهاية. فقد جعل الفن متواطئاً مع الثقافة السائدة التابع منها، كما لم يفعل أي فنان آخر في هذا القرن. وفكرة أن الفن يمكن أو ينبغي أن يتجاوز حدوده الأصلية، أصبحت مشكلة عويصة للغاية. وفي مواجهة هذا التيار الجارف من النسبية والذاتية المتطرفة، نجد أن لغة الخطوط والأشكال والأحجام والألوان التي كان الفنانون «يتخاطبون» بها من قبل، كلفة عالمية مفهومة لدى الجميع، بدأت تفقد صحتها.

ونمشياً مع منطق هذه النظرة، وبعد أن أصاب التجاح بين ليلة وضحاها، أقام وار هول شبه «مصنع للفن»، يفرز صور زوجات الأثرياء من هوة جمع التحف الفنية. وانتقل من رسم اللوحات العادية إلى نسخ الصور الفوتوغرافية

آندي وارهول وصدام حسين

باستعمال الشاش الحريري، كما حاول إخراج عدد من الأفلام الجنسية، وامتلاك ناد ليبي، والتحول إلى مؤلف لموسيقى الروك، فتوصل إلى تحقيق الإمكانية التجارية الهائلة، المتمثلة في التعبير عن ميوله وأهوائه الخاصة (إلى حد أنه أصدر مجلة تعنى بأخبار المجتمع أسماها «مقابلات آندي وارهول»). وكان بذلك نذيراً بكل أبعاد الظاهرة المعاصرة التي نشهدها، في ما يحظى به «نجوم» الروك اللامعون من شهرة واسعة. وكما قال أحد المعجبين به «لولا وارهول لما كان ثمة «بريق» في هذا الفن، ولولا لظل ميك جاغر يزقن بالأغاني الكثيفة، ولما ظهر ديفيد بوي على الإطلاق»<sup>(٣٠)</sup>. وإذا فبصرف النظر عما إذا كان العمل الفني مؤدياً أم لا، فإن ثمة تطابقاً أساسياً يسترعي الانتباه بين أعمال وارهول وصدام حسين في علاقة كل منهما بمجتمعه الخاص. فكلاهما نجح في رفع القبول المطلق بالواقع العام إلى درجة التآليه. وكل منهما أصبح بطلاً خلال حياته عن طريق التشبث بقيم معينة، لا بانتقادها أو التمرد عليها.

واعتراضي الشخصي على الفن في حد ذاته (بمعزل عن إدماجه اللاحق في شخصية الفنان) ليس مرده أن هذا الفن لا يمارس النقد. فقد يميل الفن إلى التمجيد مثلاً قد يعمد إلى الانتقاد، وكثيراً ما يكون مجرد وصف يهتم بالفوارق الدقيقة ويتسم برقة الإحساس. وإنما ينصب اعتراضني على كون لوحات وارهول حرفية النقل وعقلانية أكثر من اللازم. وهي تنبذ حس الإدراك البصري لصالح تجريد غير مرئي. وتبدو الصورة نفسها في كثير من الأحيان عبارة عن رسم للكلمات (فهكذا تعمل وكالات الإعلان التجاري التي اشتغل بها وارهول سنوات عديدة قبل أن يجرب حظه كفنان مستقل).

وبالمناسبة أذكر أن موضوع هذا الاعتراض بالذات، يُعدّ مصدر «عظيمة» في رأي الفيلسوف المؤرخ ميشال فوكو، الذي لا ينظر إلى وارهول كرسام وإنما يعتبره واحداً من أعظم مبديي «التفكير غير الوضعي» في هذا القرن. فمقولات المنطق «تعلّمتنا أساليب التوصل إلى المعرفة وتحذرتنا بجديّة من إمكانيات الخطأ... وبالتالي، فنحن نعرض أنفسنا للتهلكة لو حاولنا التخلص من المقولات المنطقية. وما إن نتخلّى عن انضباطنا بمبادئها حتى نواجه خطر الوقوع

في شراك العبث والحماقة». وهذا بالضبط ما فعله وارهول، حسبما يقول فوكو، بطمسه التواصل للحدود الثابتة التي تفصل الفن عن الإعلان، والجمال عن القبح، والعمق عن السطحية، أو تفرّق الفنان ونجم موسيقى الروك. فالعبث يقول: «ما المهمّ في تنوع الألوان وما إذا كانت داكنة أو فاتحة؟ إن كل الأشياء لا معنى لها، الحياة والنساء والموت! فما أسخف هذه الحماقة كلها!». وارهول يتصدّى للسخف (على خلاف غيره من الناس الذين يتمسكون باعتبارات المنطق والتمييز بين الأشياء)، وفي ومضة إلهام خاطفة، يدرك أن الشيء الوحيد الذي تبقى والشيء الوحيد الجدير بأيّ اهتمام هو ظاهرة «التنوع ذاته، ولا شيء في وسطه ولا في ذروته ولا خارج نطاقه»<sup>(٣)</sup>. فعلبة الحساء التي رسمها تمثّل النسق الذي يساوي بين العديد من علب الحساء المشابهة. وصورة مارلين مونرو تصبح بمثابة الامتداد اللامتناهي للثقافة الجماهيرية من دون أي تمييز، وهلمّ جرّاً.

وكذا يبطل مفعول اللغة البصرية، بمعنى لغة الأشكال والألوان التي لا بد من رؤيتها والإحساس بها لا مجرد التحدث عنها. وتحلّ محلّ القدرة المنفصلة على الإدراك الحسي أو تعلم كيفية النظر إلى الأشياء (مثلما يحتاج تذوق الموسيقى إلى تعلم كيفية الاستماع) مقدرة التفكير المجرد (وهي نفسها عدة المهنة عند فوكو كفيلسوف). وهذه هي الحصيلة النهائية بغض النظر عما إذا كان المرء «محب» فن وارهول أو لا يحبه.

ولكن إذا كان وارهول قد نجح في طمس معالم الحدود وتحطيم الفوارق، فكذلك فعل صدام حسين بالتأكيد. فما هو نصبه التذكاري إذا؟ أهو عمل فني؟ أم هو من سقط المتاع؟ أم عمل سوقي مبتذل؟ وهل يعتبر جيلاً؟ وهل ينطوي على خير أم على شر؟ وهل بوسعنا حتى عدم الإكتراث به؟ وهل للإعجاب أو قلة الإعجاب به أي علاقة بالإجابات على أسئلة كهذه؟.. ولنفرض أننا من مواطني المدينة التي يحتل هذا النصب فيها مكان الصدارة. فهل يبذل ذلك من نظرتنا إليه؟.. إن جرف علية الحساء التي رسمها وارهول في مياه المحيط الواسع من النسبية واللامبالاة، والتفكير اللامنطقي، الذي



تميزت به أعماله الفنية، هو أسهل بكثير من تجاهل نصب صدام حسين هذا.

ثم أنّ هنالك مشكلات أخرى. فتحويل الشيء المتبدل إلى فن أو إلى سؤال عن ماهية الفن (كقولنا: هل هذا عمل فني أم مجرد علبة من حساء كامبل؟) كان قد حدث من قبل على كل حال (بادر إليه مثلاً مارسيل دوشان في مستهل القرن العشرين). وبعد دوشان تبدو لوحة وار هول مثيرة للسأم. فمثل هذه التعبيرات عن الفن لا يمكن أن تصدر إلا مرة واحدة تفقد بعدها عنصر الطرافة. وحالما تم تصوير علبة الحساء على لوحة الرسم، أصبح بالإمكان طرحها جانباً مثلما تلقى العلبة الفارغة نفسها في صندوق القمامة. فغلب وار هول تعوزها صفة التفرد التي يضيفها الزمن. وتبدو كآية علبة أخرى من حساء كامبل، وليس لها طابع أو شخصية مميزة. ولم يدخل في رسمها التفكير بالصورة الذهنية على أي مستوى مستقل تماماً، باستخدام عناصر الرسم المعتادة، من خطوط واللوان وأشكال ونسيج فني خاص. بل طغى المحتوى العقلي على التعبير البصري بالكامل. فضاء جوهر عملية الرسم باعتبارها معاناة للعلاقة بين جرّة الفرشاة وبين الشكل المنظور. ومع كثرة أمثال وار هول في الأوساط الفنية، فإن البعد المرنى البحث لما يُعدّ إلى الآن أحد الفنون المرئية سوف يزداد ضخامة وبقراً. فقد غلب الطابع العقلاني على اللوحة الفنية ولم تعد تكشف عن مفاتها بالتدريج عبر عدة مشاهدات ومجهود حيّ فعال من جانب المشاهد. ولكن ذلك هو المقصود بالضبط، وشهرة وار هول تقوم على أساس كونه واحد من كثيرين ممن عمدوا إلى نفس مهنتهم ذاتها وتحريفها بين فنانين القرن العشرين. وبينما تظهر أشكال فنية جديدة (كفنّ التلصيق والتصوير الفوتوغرافي وفن التوليف والسينا ورسومات الكمبيوتر) يجري الاستغناء عن الأشكال القديمة من قبل الفنانين أنفسهم، ولو مؤقتاً على الأقل.

والسؤال المطروح فيما يعني العراقيين، من وجهة نظر فنية صرفة، يتلخص في التالي: ترى هل يحسون بعالمهم الخاص على غرار ما استطاع صدام حسين أن يستوحيه، مثل أندي وار هول، على نحو ذي مغزى في إحدى لحظات التجلي؟ وهل الشكل يضاهي القصد ويرتكز إلى قيم مقبولة سلفاً، بحيث يمكن

اعتباره تخليداً مجمداً في البرونز لحقيقة يعرفها كثير من العراقيين عن عالمهم؟ . .  
خلال إحدى أقصر اللحظات التي انتزعها من وسط مشاغله الكثيرة في زمن  
الحرب، فكر صدام حسين بعقلية فنان . وكونه، مثل وارهول، يجسد الذات  
والموضوع معاً لخواطره الخاصة، وهو أمر شائع جداً بين الفنانين .

## الفصل السادس

### السوقية والفن

«الكازينو في لاس فيغاس مبنى منخفض كبير. وهو النموذج المثالي لتصميم كل المحال العامة من الداخل... وقد استبدلنا المساحة الهائلة لمحلة بنسلفينيا بمر مرتفع عن الأرض لعبور المشاة، بينما أبقينا على حيز محطة جراندي سنترال عموماً بعد تحويله إلى ساحة رائعة للإعلانات. وهكذا... فإن أموالنا ومهارتنا لا تستهلك في إقامة صروح تقليدية من النوع الذي كان يتوخى التعبير عن تماسك المجتمع من خلال عناصر معمارية رمزية موحدة على نطاق ضخم. وربما ينبغي لنا الاعتراف أن... كل الأماكن الفسيحة المفتوحة للجمهور، باستثناء المسارح وصالات الرقص، إنما أعدت لاستقبال جموع من الأفراد لا يتميزون بعضهم عن البعض ولا تربط بينهم أية علاقة واضحة. فالتأوهات الواسعة القليلة الارتفاع في المطاعم المعتمدة المقسمة إلى مقصورات منفصلة، توحى للرواد بشعور الإجماع والعزلة في آن واحد، كما هي الحال في كازينو لاس فيغاس. فطريقة الإضاءة في الكازينو تضيء على المبنى المنخفض طابعاً جديداً يوحي بالضخامة. ومصادر التحكم بالأضواء الصناعية والملوّنة داخل الفجوات المعتمدة توسّع حيز المكان وتوحده... فلا تشعر بأنك محصور في حدود ميدان معين، بل كأنك وسط أضواء المدينة المتألقة ليلاً».

روبرت فيتزوي واغرون<sup>٣٣</sup>

لسوء طالع الرئيس أن السوقية الحارقة في تعبيره المجازي عن الضرر على إيران، تودي بقوة الخيال الأسرة التي تجلت في قرار صنع قوالب للذراعين، بدلاً من صنع نماذج لها. فالإمكانية «الجمالية» التي ينطوي عليها اختيار ذلك الأسلوب بالذات، قد ضاعت في متاهة من التناقضات غير المقصودة، ومواطن الضعف الشكلية.

فقد كان إنشاء القوس نفسه عند كل من طرفي ساحة الإستعراض، علامة جهل مطبق (أنظر الشكلين ٢٦ و ٢٧). ويتضح من أول رسم تخطيطي



٢٦ - نصب قوس النصر كما يبدو على طول جادة الاحتفالات، ويظهر في الصورة القوسان معاً. يلاحظ هنا وجود المصابيح الضخمة والحديثة التي تستخدم لإضاءة ملاعب كرة القدم، على طول الجادة. يلاحظ كذلك إلى اليسار البناء القريب ذو شكل الصدفة. في هذا يمكن للمرء أن يلاحظ نموذجاً آخر للانقسام البصري الذي يطبع مفهوم هندسة المدن البعثي. راجع في هذا السرد الصورة رقم ٦.

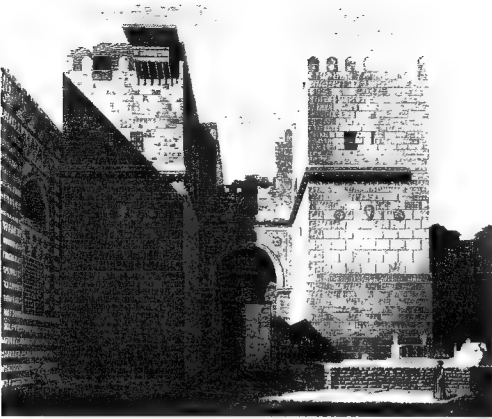
(بالشكل ٣) أن هذه كانت نية الرئيس منذ البداية. وتوحي الإزدواجية أن للمكان أكثر من مدخل ومخرج واحد، مع أن هذا يتناقض مع روح المدينة التي يتمي إليها النُصب كما كان ينبغي أن يدرك صدام حسين. ثم إن الإزدواجية لا تتفق مع مبادئ التخطيط المعتادة في هذا الجزء من العالم، حيث كانت البوابة المنفردة المجسّمة تعتبر عنصراً أساسياً في فن العمارة، سواء في حضارة بلاد ما بين النهرين القديمة أو في العصور الإسلامية (أنظر الشكل ٢٨). وعلاوة على ذلك فإن صنع نسخة طبق الأصل، تجسّد الفراعين في الوضع نفسه بالضبط، مرتين، يُفرغه من قيمته كنصب تذكاري. فمهما كانت براعة النحت في تمثال لينين مثلاً إلا أنه يفقد عنصر الطرافة عندما يطالعك في وسط



مدرج المتفرجين، وجادة الاحتفالات والألعاب النارية في الليل. يمكن مشاهدة قوس النصر من بعيد: نورنبرغ ولاحقاً فينكس مجتمعان معاً هنا.

كل بلدة ومدينة روسية. مما يعني أن حالة التفرد التي أضفها سبك ذراعي الرئيس الفنان قد تلاشت وزالت معها خصوصية التعبير (وكان من الأفضل وضع تصميم مختلف للقوس الآخر وفقاً لفكرة مشابهة).

والأبعاد أيضاً كانت خاطئة تماماً، ليس لأن التمثال أضخم مما ينبغي، بل، على العكس، يمكن القول من وجهة نظر معينة، أن الساعدين لم يظهر منها سوى القليل. وتكمن المشكلة في انعدام التناسب، ومحاولة إعطاء مظهر بشري بتصغير حجم بناء أريد له أن يكون ضخماً من الأساس. أعني أن المشكلة هنا ليست مجرد الضخامة. فالذراعان متباعدتان جداً إلى حد أنه لا يمكن تصورها معاً كذراعين لشخص واحد (إذ تفصل بين محورهما مسافة تسعين متراً تقريباً). ومع ذلك فالمفترض أنها تشكلان قوساً واحداً. ولم تجر أية محاولة للتوحيد بينهما



٢٨ - باب النصر. واحد من أبواب القاهرة الضخمة، كما رسمها المهندسون الذين رافقوا حملة نابليون إلى مصر في العام ١٧٩٨ (منشورة في كتاب ووصف مصر). تلاحظ الشخصية الجالسة والشخصية الواقفة لأخذ فكرة عن الحجم الحقيقي للبناء.

أثناء إقامة النصب (عن طريق معالجة الأرضية مثلاً). ونتيجة لذلك يبدو القوس مسطحاً وهزيلًا، يخترقه طريق عام فسيح، ويستمد فكرته من أرخص أنواع اللوحات الإعلانية (أنظر شكل ٢٩). ويفتقر تمامًا إلى تلك الخاصية الأساسية التي تتسم بها كل أشكال النحت، ألا وهي خاصية الكتلة والأبعاد المجسمة (كما تظهر لك مثلاً من مشاهدة قوس هنري مور البديع في حديقة هايد بارك). والنصب الذي يمكن النفاذ من خلاله، كبناء مجوف، يتيح فرصة نادرة في فن النحت، لأن من الممكن استطلاع من الداخل والخارج على حد سواء. ولكن الفرصة بُدّت بالكامل، كما تهدر دائماً في مثل تلك الأقواس



٢٩ - جسم خشبي عملاق يمثل صدام حسين وهو يعتلي باب عشتار القديم في بابل. خارج إطار الرمز التخيلي الذي يعيد المشهد إليه، نلاحظ أن رقة البناء (بالنسبة إلى حجمه) تجعل مظهره أكثر سخافة مما يجب. والتناقض واضح بين هذا المشهد وبين مشهد باب النصر ذي الأبعاد الثلاثة، الذي يتحل بطابع إنساني رغم جلاله. أنظر أيضاً إلى باب عشتار كما أعيد بناؤه (بمصف حجمه الأول) في الصورة رقم ٣٩.

الحشبية المفصلة، التي تقيمها السلطات المحلية على عجل في مدن العالم الثالث، كي تبهر بها كبار الزوار الأجانب<sup>(٣٣)</sup>.

فماذا يحدث للذراعين مفصولتين عن جسم صاحبهما عندما يتم تكبيرهما إلى حجم مفرط في الضخامة؟ إن نسب أجسامنا مخفورة في أذهاننا بحيث يصعب علينا الإفلات من صورتها الحقيقية. وما لم يكن فصل الأعضاء وتغيير أبعادها يستهدفان تحقيق غاية فنية جديدة (في إطار واقعها الخيالي الخاص، كما في بعض الأعمال الفنية السريالية مثلاً)، فإن المعيار الجسدي يعيد فرض نفسه، وذلك ما حدث لهذا النصب. ولذا فإن المرء لا يستطيع مقاومة الرغبة في تصور شخص صدام حسين كله عسكاً بالسيفين. ولكن حتى لو كان بالإمكان ثني جسم الرئيس لاتخاذ الوضع الملائم، فلا بد أنه كان يبدو قصيراً ومفلطحاً على نحو مضحك (وفي تقديري أن عرض كفيه في تلك الحالة كان يبلغ ثلاثة أمثال عرضهما الطبيعي). ومن فيلم «هندسة الرعب» الذي حاول، بواسطة المؤثرات الخاصة، محاكاة طريقة الإمساك بالسيفين، اتضحت عملياً استحالة لوي المعصمين لاتخاذ الوضع المناسب<sup>(٣٤)</sup>.

وثمة مشكلة أخرى تنشأ عن مثل هذه المقاييس الهائلة، وهي أنها تؤثر على إدراكنا الفطري السليم للمعيار الجسماني ذاته. ولكي يستقيم الموضوع عند قياس معين يتحتم تحريف النسب أحياناً. وهذا ما يعرفه الفنانون الذين يمارسون الرسم المنظوري. وكان مهندسو المعمار على الطراز الباروكي يحاولون خلق وهم السعة باستمرار، لأن ما كان يعينهم هو تأثير المساحة عاطفياً، وليس قدر انسجامها مع مبدأ ما (فقد أصبح ذلك من المشاغل المعتادة عند أوائل مهندسي المعمار المحدثين). ولكن هل من الممكن تحريف شكل الساعدين عمداً؟ وكيف يتم التوفيق بين فكري السك والتحريف؟ مثل هذه المسائل هي من صميم اختصاص الفنان المحترف الذي تحتاج مهنته إلى الخبرة والمعرفة والخيال المصقول، وقدر كبير من التجربة يستغرق اكتسابه وقتاً طويلاً. ويمكننا الافتراض بثقة، وبرغم الأموال الطائلة التي أنفقت على هذا النصب، أن أحداً



لم يَنْبَهِ صدام حسين إلى تلك الاعتبارات الفنية، أو تجرأ على مراعاتها، نيابةً عنه، أثناء تنفيذ العمل.

ونأمل، بعد ذلك كله، في نقطة التقاء الأرض والذراعين وهما تلوحان بسيفيهما على هذا النحو الاستفزازي الواضح. إن الدعاية الإيديولوجية تريد منا أن نتوقع نوعاً من الانفجار البركاني العنيف، يطلع من جوف الأرض نائراً الأتربة والحطام في صعود مظفر إلى كبد السماء (أنظر الشكل ٢). ولكن، بدلاً من ذلك، ضاعت فرصة ذهبية لزيادة سمك الذراع التي تبدو كالعصا الرفيعة عند القاعدة عن طريق معالجة الأرضية المحيطة بها في رقعة أوسع بكثير. وثمة شيء يشبه زنبقة تفتحت وريقاتها (أو نوعاً من الزهور على كل حال). وهي لم تُنحت من الإسمنت فحسب، بل صنعت بحيث «تبدو» بالفعل منحوتة من الاسمنت. ومن هذا الوسط الوديع المكسو والمرصع بخوذات إيرانية حقيقية (كان يمكن أن تحمل عليها جماجم بشرية حسب القصد) تنبثق ذراعاها (أنظر الشكل ٣٠). ولماذا نرى الخوذات داخل كيس متفخ من أكياس بيع الفول السوداني، بينما قيل لنا، على نحو غامض، أنها معبأة في «شبكة»؟ ومعلوم أن الشباك لا تنطوي على أية دلالات حرية في العراق. ولماذا التحول إلى استعمال الإسمنت في حين أن الذراعين والسيفين قد صنعا من المعدن؟ وما دام العلم قد ورد ذكره في أول خطاب للإعلان عن المشروع، فلماذا تم تركيبه على هذا النحو من الغباء (كما يظهر بالشكل ٣١)؟ فليس من الممكن رؤيته على أي حال. وهنا أيضاً لا بد أن أحداً ما أخطأ القياس تماماً. فهل حدث ذلك سهواً؟ لا أعتقد. ومشكلة العلم على ارتفاع كهذا تكمن في حساب اتجاهات الريح. إذ يستحيل تسلق السيفين لتغيير وضعه باستمرار كلما تغير اتجاه الريح. ثم إن سارية العلم وحدها يبلغ ارتفاعها سبعة أمتار. أفما كان الأجدي أن يُصنع العلم نفسه من المعدن، كما هو الحال في نصب الشهداء (بالشكل ٤٣)؟

إن سوقية نصب صدام حسين تُثبِتُ على نحو ملموس، مرة بعد الأخرى، عبر إغفال مثل هذه التفاصيل. ورغم شدة الإغراء، فإن أفدح خطأ، قد يقع فيه المشاهد أو الناقد، هو اعتقاده أن كل هذه الرموز تحمل في طياتها أية أفكار



٣١ - العلم الذي يرفرف فوق النصب. من الواضح منذ التناقض في حجمه. إن العبور تحت العلم كان عبر الدوام جزءاً من النية الأصلية في إقامة النصب (راجع المقطع من خطاب صدام حسين في العام ١٩٨٥. الصورة رقم ٣).



٣٠ - والأرض المتفجرة المليئة بـ ٢٥٠٠ خوفة إيرانية تندرج من داخل الشبكة التي يرى جزء منها في خلفية الصورة. الشبكة مصنوعة من البرونز، ولقد ربطت بقبضة السيف بحبل (لأنها كانت ستأرجح لو لم تربط بها. . هيكلية).

رفيعة أو معقدة. وأياً كانت الملامح النفسية المذهلة التي يمكن استخلاصها من هذه «المفوات»، فإن الحقيقة التي يجب ألا تغيب عنا، من حيث الصورة المرئية، هي أننا في مواجهة ثقافة مطبقة ساطعة الوضوح هنا.

وهذا الرئيس الفنان، على خلاف آندي وار هول، لا يملك أية نوايا خفية، مبيتة، لنسف قواعد الذوق الفني. ففنه ليس من نوع الفن المضاد للفن (مثلاً كانت السريالية ضد التكعيبية أو الفن الشعبي الحديث مناهضاً للتعبيرية التجريدية). وإنما هو فن الذوق العامي الرخيص الذي يتبع أسلوب الخطاب المباشر والشديد اللهجة، من خلال الرموز والإشارات، لا عن طريق الخواص المتأصلة في طبيعة الشكل والمادة، أو التفاعل المعقد بين أخيلة دقيقة التنسيق. والسوقية التصويرية في تعبيره، ككل، تكمن في صفة النقل الحرفي الصرف التي تنسم بها رمزيته (وليس في عدوانيته، أو في كونه يرمز إلى الانتصار عبر الموت، فتلك فكره شائعة جداً في تاريخ الفن). وسلطة صدام حسين التي نشأت في ظروف تاريخية معقدة واستمدتها من أعداد كبيرة جداً من الناس يرمز إليها

بسهولة متناهية في صورة تعبير ممل عن حقيقة واضحة لا يحتاج استيعابها إلى سعة الخيال (تماماً كما أن إغفاله التفاصيل لا يحتاج منك إلى أي تحليل منطقي لتفسير أسبابه، متى أدركت أن أخطائه الفنية، هي كالحوادث تقع بالصدفة من غير تدبير أو تفكير). فكل الخلق في طريقة الصنع، وفي اختيار صب القوالب بدلاً من التشكيل أو النحت أو التركيب، ضاع بالكامل مثلما يضيع في بناء يُطمس طابعها المعماري وراء ستار من الزخرفة العملية، أو في عمارة يكون شكلها تعبيراً فريداً وحرفياً عن وظيفتها الفعلية. والكثير مما يُسمى بفن العمارة الحديث - مثل مباني الكازينوهات التي أشاد بها روبرت فينتوري - في لوس أنجيليس أو لاس فيغاس هو من طراز مماثل: سقائف عملاقة مزخرفة تنزوي خلف لافتاتها ويريق أضوائها، أو ربما تندمج فيها بالكلية. ومن ذلك مثلاً بناء محل لبيع التفاح على شكل شطيرة سجن ضخمة، يشمل تصميمها حتى منظر صلصة الخردل، وهو بالفعل عبارة عن محل لبيع السندويشات (أنظر الشكل ٣٢). ولو تخيلت صدام حسين عاكفاً بوقار على تصميم مبنى كهذا باسم فن العمارة العظيم، تمجد نظيراً كامل الأوصاف لنصبه التذكاري.

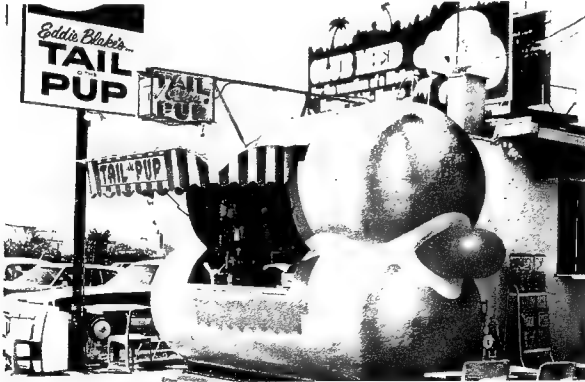
والنصب معبرٌ بالتأكيد شأنه في ذلك شأن كشك السجق. ولكنّ الشاعر التي يعبر عنها تبدو ذاتية محضة وسطحية من الناحية النفسية. وهي على خلاف الأحاسيس الكرّية أيضاً، والتي عبر عنها شخص كالمركز دوساد، مثلاً، لا تمنع ولا تسهب في وصف قوى الخدم والإبداع الخفية التي يعتمد عليها الفن الجيد قاطبةً، متى أراد سبر أعماق الروح الإنسانية المجهولة. فالرئيس لا يسبر أية أغوار عميقة، وليس مدفوعاً بحمّة روح شريرة إلى استطلاع أية قيمة جمالية.

ولعل عبارة «السوقية» ليست الوصف المناسب تماماً. فهل يمكن وصف هذا النصب بأنه مجرد نموذج من الفن الرديء؟. يقول كويتن بيل أن «الفن الرديء» هو نوع من الرياء ينشأ عن «الضغط الاجتماعي لمراعاة نظر المجتمع عموماً إلى الجمال»<sup>(٣٧)</sup>. يرى أن تاريخ المئة سنة الأخيرة، يشهد على أن الفنان الجيد كان دائماً يقاوم المفهوم الشائع للجمال في أذهان العامة، بينما كان الفنان

## النصب التذكارية

الرديء يعمل في حدود الإطار الضيق الذي تفرضه الأفكار السائدة. والرئيس طبعاً يحسب نفسه مبدعاً لعمل في عظيم وليس لعمل رديء. وهذا ما يدحضه بيل برقه الحاسم: «إن أسوأ ما في الفن الرديء هو أن الفنان نفسه لا يفتن إلى صفة التفاف المتأصلة في جذوره»<sup>(٣١)</sup>.

ومع أن هذه الحجة ربما تنطبق على تاريخ الفن عموماً، فإنها تتعثر أمام الواقعة العجيبة التي خلقها صدام حسين. فمن ذا الذي يرائيه صدام؟ وهل كان الأمر يختلف لو أنه درس الفن طويلاً وتعمق في تلك الدراسة، أو لو كان أبواه من الشخصيات المرموقة في عالم الفن، مثل والدي كويتين بيل نفسه؟ حتى لو كان الأمر كذلك، لا يمكن اتهامه بخيانة المبادئ التي تعلمها، لأنه قد يكون رفضها متعمداً مثلها فعل آندري وار هول. وربما كان يمتلك حساً دعابة



٣١ - كشك لبيع التفاف في لوس أنجلوس. الشكل والغاية الرمزية يتطابقان هنا كل التطابق مع النصب الذي صممه حسين.

## السوقية والفن

خفي يدفعه إلى خداعنا جميعاً باسم الفن. فتلك ليست المرة الأولى ولا الأخيرة التي نشهد فيها مثل هذا المزاج الفني. والمشكلة تكمن في معرفة دوافع صدام حسين الحقيقية، على اعتبار أنها لا يمكن أن تكون سياسية أو دعائية بالكامل، إذ نستطيع أن نرى على الأقل لحظة فنية واحدة في نصبه التذكاري، أعني لحظة التجلي في قرار صب قوالب للزراعي الرئيس الفنان، وهو من حيث الشكل والمادة والهدف المنشود خيار لا يُجَارَى في كماله ولا يضاهي، بالنظر إلى طبيعة المعضلة والواقع اللذين يتصدى لهما هذا النصب بالذات. ولكن لمحة فنية واحدة (وأنا لا أستطيع أن أعثر على غيرها) في إطار عمل مبتذل بمجمله، لا تكفي لتحويل السوقية إلى فن، أو حتى إلى نوع من الفن الرديء.

ولكي نواصل النقاش من هذا المنطلق لا بد لنا من الافتراض أن رصانة الرئيس ونوابه، كصانع للتأثيل، ليست فنية بوجه عام. فتسخير الفن لخدمة السياسة هو مجرد انتهازية سياسية وليس فناً على الإطلاق. إنه المهنة التي كرس لها هذا الرئيس وقته وجهده، واكتسب فيها، كما سبق أن رأينا، قسطاً لا يستهان به من المعرفة والقراءة بأغوار الطبيعة البشرية. فالنصب لا يعبر عن تفكير من داخل المؤسسة الفنية، وإنما يُشبه تفكير صانع ذلك الكشك العملاق لبيع النقائض الذي تعنيه معرفة زبائنه ومدى إقبالهم على الشراء منه، أكثر مما يُعنى بالفنون الجميلة.

والإبتذال ليس هو الفن الرديء، وإن كان نصب الرئيس يحاكي ذلك النوع من الفن. الإبتذال هو التعبير المباشر المفرط في مباشرته وهو سطحية إبداء القصد دون تنمية. ولا يُعدّ هذا مأخذاً على العمل الفني في جميع الأحوال. بل إن للسوقية الفنية جاذبية معينة بقدر ما تتعد عن النفاق والتعالي. فالسوقية والفن، مثل العامة والامتياز، شيان منفصلان ولكنها أيضاً متشابكان إلى حد بعيد. وإذا كان نصب الرئيس مجرد عمل مبتذل، فلن يجدي في إنقاذه أي تحايل ذكي على تعريف الفن الرديء. حتى الفن الرديء لا يصدر، بأية حال، إلا عن صنعة فنان. ومع ذلك، فالغريب أن مفاهيمنا السائدة حول هاتين الفئتين، تتغير بسرعة مذهلة إلى حد أن التمييز نفسه - بين الفن والسوقية

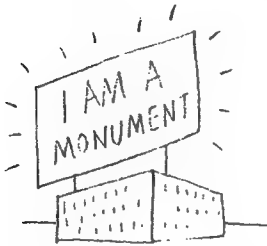
(وحتى بين الفن الجيد والردئي) - بدأ يتلاشى ويزول. وأعمال روبرت فينتوري، الذي ربما كان أوسع مهندسي المعار تأثيراً من بين أصحاب مدرسة ما بعد الفن الحديث، تلقى أضواء ساطعة على الترابط المتزايد التعقيد بين الفن والإبتدال، والذي بات يسم عصرنا هذا بطابع شديد الوضوح.

وتمشياً مع روح الفن العامي، تمرد فينتوري على فكرة السبورة المسوحة وأسلوب الإختزال الذي سارت عليه الحركة الحديثة في شكل البناء. فرفض مبادئ الشكل المجرد، وتجنب الزخرفة ومراعاة الإتساق والتناغم واتباع الطرق الفنية غير المألوفة، واختار، بدلاً من ذلك، استخدام الوسائل المختلطة والأنماط الإقليمية الرمزية والزخرفة التطبيقية، وعناصر المعتقدات الشعبية، والهندسة المعبرة عن وظيفة المبنى، والأشكال المتنافرة والأساليب الفنية التقليدية. وفي سنة ١٩٦٦ كتب يقول: «إن المبرر الأساسي لاستعمال العناصر المبتذلة والرخيصة في النظام المعماري هو وجودها ذاته. فهي ماثلة أمام أعيننا دائماً. ويمكن للمهندس أن يسخر منها أو يحاول تجاهلها أو حتى أن يلغيها، ولكنها لن تزول. أو على الأقل، سوف تعمّر طويلاً، لأن المهندسين لا يملكون القدرة على استبدالها (ولا يعرفون ما يستبدلونها به)». وينبغي للعناصر التقليدية (من الأفاريز إلى النوافذ ولافتات العرض) أن تكون أكثر وضوحاً، وأن تستخدم، دون ورع، التناقضات والتنافر والتنوع الذي يترتب على ذلك. «ومن خلال التنسيق غير التقليدي للأجزاء التقليدية يستطيع (المهندس المعماري) خلق معانٍ جديدة في إطار الكل. وإذا ما... نسق الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة، فإنه يغير مضمونها، ويمكن أن يستعمل حتى الصيغة المبتذلة لإحداث وقع جديد»<sup>(٣١)</sup>.

هذا الاتجاه الذي بدأ في الأصل كأسلوب شعبي بسيط، وذكي أيضاً، لتسليط الضوء على مواطن الضعف في المهنة (إلى جانب رفض طابع الاستعلاء والثائية المفرطة في أعمال لوكوربوزيه وميس فان دير روه وفرانك لويد رايت)، تحوّل إلى شيء آخر مع صدور كتاب «التعلم من لاس فيغاس» الذي نشر لأول مرة في سنة ١٩٧٢ (أنظر الشكل ٣٣). وكان فينتوري شرع يتقل من «التعقيد والتناقض» إلى الإكتشاف الفعلي لخصائص جمالية لم تُلحظ من قبل في أشياء

## السوقية والفن

كلافتات النيون وغيرها من الرموز المنتشرة في لاس فيغاس. ومن ثم فإن الخليط المشوش، التجاري الصبغة والمتنوع المصادر في شوارع المدن الرئيسية في الولايات المتحدة، أصبح حسب ذلك التعبير الشهير، الذي أطلقه فينتوري، «على ما يرام تقريباً». وغدت الكازينوهات بمثابة واحات وارفة، حلّت محل النصب التقليدية، وما عاد يُرى إلى لوحات الإعلان على أنها تشويه للطبيعة بل أنها «تجميل لها»<sup>(٣٨)</sup>.



٣٣ - نصيحة روبرت فيتوري لمن يريد إقامة نصب (بالإنكليزية: أنا نصب تذكاري).

وهذه هي نفس لغة آندي وار هول مُطبّقة على فن المعمار. ولكن فينتوري تجاوز وار هول من حيث أنه سعى إلى تبرير «رمزية القبيح والمعنّاه»<sup>(٣٩)</sup>. وكان يجب وصف تصميماته بأنها قبيحة وعادية. فمقاييس الجمال والذوق بدأت تنقلب رأساً على عقب. وأصبح محل بيع السجق، مثل مبنى الكنيسة الحجرية الصغيرة في بلدة جبلية إيطالية، محط إعجاب، يمكن للمهندس المعمار المحترف أن يتعلّم منه شيئاً ما. وفن العمارة الحديث، الذي ظللما سخر من التقاليد الموروثة، أخذ يفسح في المجال لما كان يتبرأ منه. وأصبح فينتوري أهم مهندس معارض في تاريخ المعمار الحديث.

وعلى ضوء آراء فينتوري يتبدّل شيء ما في سوقية نصب صدام حسين. فهل تنفي عنه صفة الإبتذال؟ كلا. ولكنها حسب مبادئ فينتوري ينبغي أن

تتفي. فلماذا لا تزول تلك الصفة إذن؟ إن المشكلة هي أن أحداً لا يستطيع الإجابة على مثل هذه التساؤلات عن يقين بعد ظهور اتجاهات وارهول وفيتوري. ومع ذلك يمكننا النظر إلى المسألة نفسها، من زاوية مختلفة قليلاً. فعلى ضوء معطيات النصب، ماذا يحدث لفلسفة الجمال عند فيتوري؟

في سنة ١٩٨٣ تلقى فيتوري، وقد أصبح وقتذاك نجماً ساطعاً في عالم المعمار، دعوة من صدام حسين للمشاركة في إحدى أكبر المباريات المعمارية التي نظّمت تحت رعاية بلد من بلدان العالم الثالث. وكما يذكر القاري، فإن بغداد كانت قد تحولت إلى حقل تجارب للتجديد العمراني على أوسع نطاق. وكان موضوع المسابقة تصميم جامع لحساب الدولة بحيث يكون قبة برنامج الإعمار بأكمله. ودعي للاشتراك فيها نخبة من أشهر المهندسين. وكانت بداية المشروع في العام الثالث من الحرب العراقية - الإيرانية بعدما اتضح أنها ليست حرباً عادية، وأن العراق لم يتمكن من تحقيق أهدافه الأصلية من شنها. إلا أن وجود ثورة إسلامية عبر الحدود، كان يستدعي محاربتها على عدة جبهات في وقت واحد.

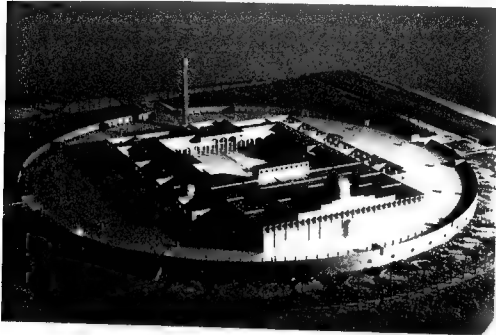
وكان القصد من مشروع الجامع الجديد أن يرمز إلى المعتقدات الدينية والرسومية والقومية لشعب العراق. وأكد الرئيس أن التصميم النهائي ينبغي أن يمثل قفزة إلى الأمام في هندسة المعمار<sup>(١)</sup>. وتطلب المشروع إقامة أوسع مصلى داخلي موحد في العالم (بحيث يتسع لثلاثين ألف شخص إلى جانب مساجد للصلوات اليومية المعتادة)، ومكتبة ضخمة، ومعهد تعليمي، وقاعات للمؤتمرات، ومساكن لأربعين إماماً زائراً ومرافق أخرى كثيرة. ودعا الرئيس إلى عقد ندوة استمرت ثلاثة أيام، بث وقائعها التلفزيون، وحضرها كل من صودف وجوده في بغداد من الخبراء العراقيين، وكبار موظفي الدولة، وذلك لسماع آراء المهندسين المعماريين ومناقشة مداخلاتهم ثم إعلان النتائج. وبصرف النظر تماماً عن الناحية الهندسية، فقد كانت تلك المسابقة حدثاً مديراً على نطاق البلاد كلها.

وبعدئذ عمدت أمانة العاصمة إلى نشر كافة المقترحات المقدّمة. وكان مينورو



## السوقية والفن

تاكياما، وهو مهندس ياباني من أتباع مذهب ما بعد الحركة الحديثة وحائز على جوائز عديدة، قام بشيء من الإعداد لمهته. فاتخذ من التصميم الدائري لمدينة المنصور الأصلية (التي لم يبق منها أي أثر) «إطاراً» ومن جامع سامرا الكبير «الهاماً» لمخطط مفعم بالإشارات التاريخية أقحمها بعضها في البعض (أنظر الشكل ٣٤). وقدم المهندس الإسباني ريكاردو بوفيل خليطاً من عدة أساليب معمارية كانت معروفة في بلاد ما بين النهرين القديمة، نظمها على محاور أساسي. إذ ينشأ الشكل المعماري في نظره عبر «التقيب في عالم التاريخ»، لا في مباني لاس فيغاس ومن ثم مزج النتيجة «مع التقنية المتاحة لنا مما كان يُعرف في قاموسنا باسم المعمار الحديث»<sup>(١١)</sup>. وكذلك كان فن العمارة في القرن التاسع



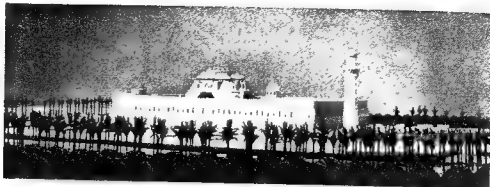
٣٤ - مسابقة إقامة مسجد بغداد الرسمي، مشاركة ميورو تاكياما، ١٩٨٣. تمثل التصميم الرمزية الثلاثة (المدينة المستديرة + جامع سامراء = مسجد الدولة) إبداع المصمم لشروط المسابقة.

عشر، كما يعلم بوفيل وفيتتوري. ولهذا السبب بالذات كره المحدثون الأوائل كل ما يمت إلى ذلك القرن بأية صلة. وفي تصميمه البديع للمشروع الإسكاني ليزيكل دو باروك في باريس، أظهر بوفيل أنه، عندما ينقب في التاريخ الغربي، يستطيع ابتكار شاعرية من نوع جديد. ولكن هذا لم يتوفر له للأسف خلال الأسابيع القليلة التي قضاها، بلا ريب، منقياً في عالم المعمار الإسلامي. ولذا جاءت نتيجة تصميمه ثقيلة الوطأة، كثية الإيقاع، مثل لحن جنائزي.

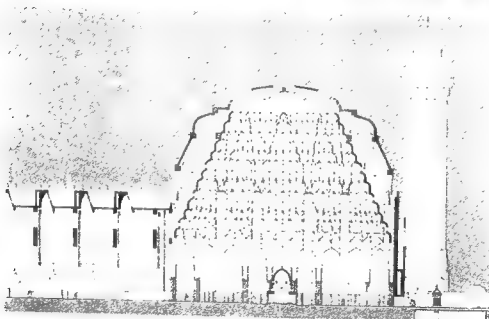
أما الحل الذي أتى به فيتتوري لمشكلة التصميم فهو أكثر إثارة للإهتمام. ولتأكيد التعبير عن فكرة «المساواة التامة» في خدمة الضخامة، غمشت الحيلة المعمارية لديه بتعميم قبة متحررة من قيود الشكل التقليدي فوق الفناء، أي صحن الجامع الذي يكون عادة في العراء، بدلاً من بناء القبة كسقف للمصلى كما جرت العادة (أنظر الأشكال ٣٥ و٣٦ و٣٧). وتصميم داخل الجامع يشبه منظرًا من مدينة الملاهي الأمريكية الشهيرة ديزيلاند مع تطعيمه بمشاهد من فيلم إيرول فلين «لص بغداد». وأنشئ شكل القبة بعمل تكبير هائل على طريقة كليس أولدنبيرج (أنظر الصورة ٣٨) لحلية المقرنص (وهي عادة وسيلة زخرفية صغيرة في المعمار الإسلامي تستخدم للانتقال من المربع إلى الشكل الدائري). وعندئذ تظهر القبة مثل شجرة ضخمة داخل الفناء، ولكنها مضيئة وطلقة الهواء، يلقي سقفها العالي بظله على الصحن والمصلين من تحتها<sup>(١)</sup>. فتجريد القبة من صبغتها الدينية باسم «الشعب»، عن طريق إقامتها فوق صحن الجامع بدلاً من بنائها فوق حرم المصلى، كان يعني إمكان جعلها أكبر وأضخم (إذ أن الصحن دائماً أوسع من المصلى بكثير). ومع ذلك فإن هذا الشكل المذهل نابع من حلية معمارية تقليدية صغيرة (وهي المقرنص). وهكذا فإن فكري المساواة والضخامة، وهما متآلفتان تماماً من الناحية النظرية، اكتسبتا بعداً معمارياً جديداً.

ولكن لو نظرنا إليه من الجانب المقابل، فإن هذا الأسلوب المعماري يمكن اعتباره أيضاً بمثابة إعلان عن واقع أن الشعب، رغم كونه ليس حراً في العراق، فهو على الأقل، يتساوى كله عند الدرجة الهائلة لإنها من انعدام

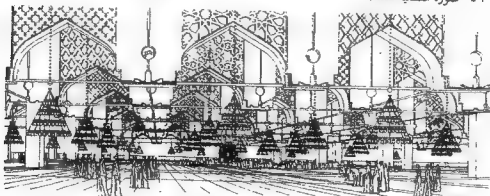
## السوقية والفن



٣٥ - مسابقة إقامة متحف عماد الرسمي - مشاركة فتوحي - زلس - وسكوت براون ، ١٩٩٣ . مشهد لمصوت



٣٦ - صورة مقطعية للفتة .



٣٧ - مشهد داخلي لقاعة الصلاة الرئيسية .



٣٨ - «ملقط غسيل»، الارتفاع ١٣,٥ متراً، فيلادلفيا، كلايس أولدتبورغ، ١٩٧٦. إن هذا «النمط» الذي صنعه أولدتبورغ يأتي، عل شاكلة كشك النفاق (ص ٣٧) إنما من وجهة نظر أخرى (من وجهة نظر الفنون الجميلة لا من وجهة نظر الترويج التجاري)، يأتي مضاهياً لنصب صدام حسين.

## السوقية والفن

الحرية. وهذا هو بأي حال مفهوم البعث لاشتراكيته (على أساس أن الحرية قضية اقتصادية أو اجتماعية وليست سياسية على الإطلاق). ومساواة البعث هي مساواة التجانس الكامل والكتب المطلق لشخصية الفرد، حيث يفقد الجميع حريتهم على قدم المساواة تحت سلطة القائد. فإذا جرى لفكرة «الإنفراد» في عتمة أحد المطاعم، أو داخل مقصورة في أحد كازينوهات لاس فيغاس، تلك البدائل العظيمة المزعومة عوضاً عن العمارات التقليدية «الموحدة الواسعة النطاق» التي رفضها فيتوري في سنة ١٩٧٢؟ بل ماذا حدث للعمارة «التقليدية» نفسها التي يفترض أن الكازينو حل محلها؟ يبدو أنها تسلت إلى الداخل مرة أخرى من الباب الخلفي. ولكنه أصاب في شيء واحد، وهو أن جامعه، مثل نادي القمار، كان خليقاً بأن يمتلئ «بحشود من الأفراد غير المتميزين لا تربط بينهم علاقة واضحة».

هل كان فيتوري هنا يمارس ألاعيب ما بعد المدرسة الحديثة جاعلاً من التقاليد سلواه؟ هذا ممكن ومعقول تماماً، وإن كان لا يليق بتلك المناسبة الجليلة. وهو ربما تعمّد السخرية والدعابة للتعامل مع الظروف المتناقضة التي واجهته في بغداد. ولكن ما جدوى النكتة طالما أن أحداً ممن كلفوك بالعمل، أو قد تكون لهم مصلحة فيه، لا يملك أدنى فكرة عن المقومات الأساسية التي يفترض أنها تبعث على الضحك؟ وفن المعمار التالي للحركة الحديثة، يُعتبر، بحكم تعريفه، متشبيهاً بأشكالٍ يسهل على الناس العاديين أن يتجاوبوا معها. فعلى الأقل كان مهندسون من طراز ميس فان دير روه وفرانك لويد رايت لا يقيمون أي وزن لرأي عامة الناس، لأنهم، أساساً، كانوا لا يتوقعون أن يفهم أعمالهم سوى أمثالهم من الخاصة. ثم إننا لا نستطيع تفسير مشروع فيتوري بأنه مجرد لعبة بارعة على فن ما بعد الحركة الحديثة بأسلوب ما بعد هذه الحركة، لأن أصحاب هذا الأسلوب الناشئ في فن العمارة، أصبحوا يأخذونه على محمل الجد التام كما كان يفعل أتباع المدرسة الحديثة التي سبقتة.

وعندما ينتهي مهندس معمارٍ شعبي إلى تمجيد طغيانٍ باسم المساواة، وعلى غرار ديزنيلاند، يبرز تناقض جذلي ثقافي غريب جداً من حيث المكان والزمان،

وهو على الأقل في مثل غرابة الجدل الذي تثيره هذه الدراسة. ولكن المفارقات، مهما كان اختلاطها، تلقي الضوء على الجانبين معاً، كأن تضع الغرب مقابل الشرق أو الهوية الإقليمية مقابل «الطراز العالمي» أو النزعة التجارية مقابل الفن، أو الدادائية مقابل التقليدية في الفن. والمشكلة هي أن الإفراط في التنوع والطرافة لا يكفي لإضفاء معنى حتى في عالم ملحد مناهض للمشالية، ورافض لأسلوب الحركة الحديثة. والنصب لا تزال بحاجة إلى التعبير عن شيء ما خارج ذاتها. فقد كان للرومان أمباطوريته وتنظيمهم، ولعالم القرون الوسطى لاهوته، ولعصر التنوير الفلسفي نظريته التجريدية إلى العقل والتقدم، ولأتباع المدرسة الحديثة الأوائل فلسفة الجمال القائمة على الآلة والتقنية، وللنازيين دعوتهم إلى التمييز العرقي. وحتى صدام حسين لديه ميوله الحزبية. فهل يريد فيتوري المشاركة فيها؟

أشار الناقد تشارلز جينكس في ملاحظة ثابتة، إلى أن «الخواص المميزة لتيار ما بعد الحركة الحديثة هي أنه يسعى وراء ميتافيزيقا غربية، أو وراء آلهة غربية إذا جاز التعبير». فالمهندس المعمار من أتباع ما بعد المدرسة الحديثة، شأنه شأن الرسام السريالي، يلور عاله الروحي الخاص حول الإمكانات المجازية المتاحة له. وعندئذ «يعبر عن نظريته الميتافيزيقية في صورة مجاز ضمني أو صريح، يدل عليه الشكل»<sup>(١)</sup>. ولكن فن المعمار الشعبي أو العامي هذا يمكن أن ينقلب ضد نفسه. فشطارة فيتوري أخطأت هدفها بسبب من واقع بغداد الرصين. فأين تكمن أهمية تعبيره التقليدي «المعكوس» بهذه المناسبة البعثية الميمونة؟ أهي في تحويل المقرنص إلى قبة هائلة؟ إذا كان المهندس المعمار لا يملك شيئاً أهم من البراعة التي يلف حولها رموزه، فإن تلك الرموز ذاتها تنتقم منه وتصفعه. ونحن هنا، شئنا أم أبينا، نتعامل مع قضايا جوهرية تتعلق بالحياة والموت، وتعني البربرية في مواجهة الحضارة. وربما يستطيع المرء أن يضي إلى حد القول أن صدام حسين يدرك هذه الأبعاد أكثر مما يدركها فيتوري.

والفن يخضع للمغزى، ولا يمكن أن يهيم على غير هدى في بحر من التناقض، والتنوع، والوضوح، والفكر المبهم دون أن يدفع الثمن. وكان الثمن

## السوقية والفن

نتيجة لأعمال أندي وار هول، موت الفن. وبحلول عام ١٩٨٣ كان فيتوري قد انتقل من مرحلة القبول بالسوقية إلى حد تمجيدها، ثم وضع نظرية لتبريرها. ولكن لحسن طالع لم يفز في السابقة. بل لم يفز بها أحد على الإطلاق. ففي آخر أيام مهرجان التحكيم الذي أحيط بدعاية واسعة، خرج الرئيس من القاعة متشاكاً بطريقة مسرحية تذكّر ببداية الحرب العراقية - الإيرانية<sup>(١١)</sup>. ولما أعلنت النتائج في وقت لاحق، اتضح أن أياً من المشاريع المقدمة لم يحظ برضاه، وأنه أعرب عن رغبته في أن يقوم ستة من المتبارين، ومن بينهم فيتوري وبوفيل، بالعمل معاً لوضع مشروع مشترك تحت إرشاده شخصياً. وقد رفض فيتوري تلك المهمة ويقال انه غادر بغداد غاضباً. (ولكنه هو وغيره من المشاركين في المسابقة كلّفوا بإعداد مشروعات أخرى ضمن برنامج التجديد العمراني الضخم في المدينة، وبالتالي ساهم في تشكيل «وجهها الجديد»<sup>(١٢)</sup>).

فما الذي كان سيحدث لو أن جامع فيتوري قد شُيد بالفعل، في مدينة نصب صدام حسين؟ انه رغم سخته ويزاعة تصميمه، كان سيُفرغ من كل المعاني التي قصّد إليها المهندس ليعبأ، مرة أخرى، بإحياءات مستمدة من روح نصب الرئيس. إذا أيها الأعظم في النهاية، ولماذا؟

بدل الفن اكتسب القبح - الذي أراد فيتوري تمجيده - معنى لم يكن يقصده على الإطلاق. وهكذا، وعلى الرغم من أن سوقية نصب صدام حسين تنأى به عن عالم الفن، فإن الرئيس، باستخدامه هذه اللعبة، يقهر الفن في خاتمة المطاف. ولكن ذلك كان بالضبط الهدف المنشود من الفن والمعمار «الشعبيين» أساساً. فإلى أين نغضي من هذه النقطة؟

منذ منتصف السبعينات تقريباً، تزايد في الغرب عدد الذين وجدوا في الابتذال قيمة جمالية. وترتب على ذلك، تراجع جماعي عن أساليب الحركة الحديثة، وما يسمى بالطراز «العالي» في فن العمارة. واليوم يعمد الفنانون ومهندسو المعمار إلى استعمال سقط المتاع، أو مواد «فن الخرقة»، وكافة أصناف المخلفات التاريخية التي كانت مرفوضة من قبل (كتصميم الأعمدة الإغريقية القديمة والحليات المثلثة في واجهات المباني، وغير ذلك من العناصر التقليدية)

مثلاً استغلّ جيل سابق أشكال «الفنون البدائية» أو فكرة «المعمار بلا مهندس»<sup>(١٢١)</sup>. فالكلاسيكية واتجاهات ما بعد الحركة الحديثة وانتقائية القرن التاسع عشر، هي أساليب التعبير الشائعة لدى بعض أكثر مهندسي المعمار جرأة على التجديد في عالم اليوم. وتعتزم الحملة على الحدائث دائماً عباءة الشعبية، تحت ذريعة الهجوم على «قواعد النخبة»، التي وضعها الرواد الأوائل (علماً بأن هؤلاء أيضاً كانوا قد انتقدوا أسلافهم من فناني القرن التاسع عشر بحجج مشابهة)<sup>(١٢٢)</sup>.

وابتداء من استخدام منظور التفاهة، ومروراً بما بعد الحركة الحديثة، ثم وصولاً إلى المدرسة التحليلية في الوقت الحاضر، أخذت تتشكل، في فنون المعمار والنحت والرسم، لغة رؤية جديدة، تتضمن محاور السخرية والتناقض والغموض والتروع، ومفاهيم جديدة للجمال بوصفه تنافراً لا انسجاماً، إلى جانب انتقاء العناصر التاريخية واتخاذ موقف من الإزدواجية المتعمدة تجاه الماضي<sup>(١٢٣)</sup>. وفي كل مكان يبدو أن لغة الشكل المنظور في الفنون التشكيلية - التي كانت تحكمها قواعد الخطوط والألوان والكتلة والسطوح والحجم وبنية النسيج والمساحة، منذ أيام باوهاوس - أصبحت تُهمل لاستبدالها بقواعد أخرى كانت دائماً سائدة في الفنون الكتابية (كالأدب والشعر). ومن نماذج هذا التحول، تلك الإنشاءات الضخمة التي أقامها كليس أودنبرج وهانس هولنر. فأمثال هؤلاء الفنانين لا يريدون حتى ابتكار أشكال جديدة، وإنما يبنون رؤيتهم الفنية على أساس إحداث تحولات مذهلة في إدراكنا الحسي لأبعاد الأشياء المألوفة، كأن يصوروا لنا مراحل حيض لينة أو تفاحة صلبة أو علبة ثقاب بحجم إحدى ناطحات السحاب في مانهاتن، أو عبارة على هيئة شمعة السيارة أو تمثالاً على شكل مشبك للفضيل. وحتى الأسس التقليدية التي كان يتركز عليها كل تدريب الفنان بدأ التخلي عنها. ولا أرى أي دليل على أن هذه القيم الجديدة في الفن هي أكثر شعبية من المبادئ التي سار عليها باوهاوس أو الحركة الحديثة أو مدارس الفنون الجميلة. إلا أن هذه اللغة الجديدة للفنون أحدثت تغييراً جذرياً، يتعدى الرجوع عنه في نظرنا إلى السوقية أو تعريف النصب التذكارية



أو النحت أو فن العمارة. ولا أحد يدري إلى أين ينتهي بنا المطاف.

ولهذا السبب بالذات، ويسبب تغير مداركنا أثناء الستينات تحت تأثير فنانين مثل آندي وارهول ومهندسين معماريين مثل روبرت فيتزوري (إلى جانب آخرين طبعاً)، نستطيع أن نصرف النظر عن نصب صدام حسين كعمل فني، في العراق ونشرع، بدلاً من ذلك، في تذوقه كقطعة مذهلة من صنف (الفن الرخيص) الكيتش.



## الفصل السابع

### الكيتش في بغداد

«إن الكيتش ليس مجرد عمل سقيم الذوق. بل ينطوي على موقف رخيص. وسلوك رخيص. وحاجة الإنسان التافه إلى عمل رخيص، هي الحاجة إلى التحديق في مرآة أكاذيب التجميل، حتى تتلّ عيناه بدموع الفرح والرضا لرؤية انعكاس صورته الخاصة».

ميلان كونديرا<sup>(١٩)</sup>

«التفاهة» موقف لاشعوري وأسلوب خال من التفكير تشترك فيه بالضرورة أعداد كبيرة من الناس. وحالما نصف أي شيء بأنه «تافه»، فإننا ننضم فوراً إلى زمرة الخاصة من المتكبرين والفنانين. وفكرة الإبتذال في حد ذاتها أو «فن الخردة» (شأنها شأن المأكولات السريعة مثلاً)، تنطوي على تزامن مجموعتين من القيم، إحداهما قيم الرخص التي نسلم بها جميعاً (كلما دخلنا أحد مطاعم ماكدونالد) والأخرى قيم الفن الرفيع، وهي تنتصر دائماً على «الصفوة» (كما هو الحال بالنسبة لفن الطهي الراقي ومتاجر الأغذية الصحية). وتفاهة الشيء

تضائل بقدر ما يزداد عدد الناس الذين يعتبرونه كذلك عن وعي . وهكذا إذا استمر مثلاً تذوق المعمار العامي في لوس أنجليس مدة طويلة على النحو ذاته، باعتباره طرازاً لاحقاً للمدرسة الحديثة، فربما يأتي يوم ينادي فيه الأمريكيون بالحفاظ على كشك السجق السالف الذكر كأثر تاريخي (أنظر الشكل ٣٢)، مثلما يفعل الانكليز دائماً بكل ما لديهم من تراث معماري . وأبناء مهنة الهندسة المعمارية كانوا يعتبرون أعمدة الدورين الإغريق القدامى والتصميم الداخلي لكازينوهات القمار عملاً في منتهى التفاهة، إلى أن تبنى فيتوري هذا الأخير وشرع بوفيل في استخدام الأعمدة الإغريقية . ونحن ربما نمقت قطعة من الكيتش أو نراها لطيفة وجذابة، ولكنها أبداً لا يمكن أن تعتبر قيحة أو جملة من وجهة نظر الفن . فالجمال، بمعناه الفني الصارم، لا بد من خلقه بقدرات التشكيل لدى إنسان يقف دائماً وحيداً خارج الزحام . أما الكيتش فهو على العكس من ذلك مجرد شيء موجود مثل مطعم المأكولات السريعة الذي قد يصادفك على ناصية الشارع، أو كقصيدة وليام بليك عن «الطبيعة» في القرن التاسع عشر (وهي بالمناسبة عبارة عن تركيب خيالي وليس طبعياً على الإطلاق، شأنها في ذلك شأن أي عمل آخر من صنع الإنسان).

ومن سخرية الأقدار أن البشر لا يستطيعون التخلص من التفاهة كما يتعلمون عليهم إلغاء الفن نفسه . فالكيتش يشبه الكلمات التي نستخدمها في الحديث، والتي نطلقها عادةً بسرعة دون أن نوقفها للتفكير في معانيها، لأن من شأن ذلك أن يهدم إمكانية التخاطب والفعل، وحتى التفكير نفسه في النهاية . وكما قال بول فاليري في تعبيره الدقيق، نحن لا نفهم بعضنا البعض ولا نفهم أنفسنا «إلا بفضل تجاوزنا السريع للكلمات»<sup>(١٠)</sup>.

ولكن مفردات اللغة لها خواص كثيرة تفرق بينها رغم احتياجنا إليها كلها بنفس القدر . والتفكير يختلف عن مجرد الحديث، إذ يقتضي التمعن في الكلمات، وتأمل خواصها ورمائها، مثلما يعني الفن «إيقاف» الصور والأشياء المعتادة لتشكيلها من جديد . وصور الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية والجسم البشري وجبة الرمل عند وليام بليك، وحتى نصب صدام حسين، تطوري كلها

على الغاز لا تقل غموضاً عن كلمة مثل كلمة «الحب» التي نستعملها على الدوام. والكيتش حسب تعريف كونديرا، هو كالحب يتأصل على وجه الحصر في قدرة الإنسان على الإحساس الوجداني، خلافاً للتفكير المنطقي، أو التجريد، أو الوصف الموضوعي. إلا أن عتواء العاطفي، على عكس الحب، يتضمن شيئاً زائفاً أو خاطئاً الوجهة، ولكنه ليس عنصر رياء، كما أشار كويتين بيل فيما يتعلق بالفن «الردّي».

وهذا المعنى، نجد أن الابتذال يتفشى في العالم العربي اليوم من حيث النظرة إلى التراث. ويتجل ذلك في تعلق مفرد بهوية «جماعية»، مثلاً يفضح نصب الرئيس تعلقه النفسي الشديد بسلطته الخاصة. وتوضيحاً لهذه النقطة، أذكر أنه أثناء ندوة مهمة عقدت بمناسبة إقامة معرض للفن العربي الحديث في مدينة الدار البيضاء، طرح الرسام العراقي نزار سليم فكرة مؤداها أن المهمة الثقافية للفنانين العرب هي «تعريب الفن». فاعتبر عليه الفنان والناقد التونسي ناصر بن الشيخ بدعوى أن المشكلة الحقيقية ليست كيفية تعريب الفن، بل تعريب الفنان نفسه كي يتمكن من رفض كل المؤثرات الغربية، ويرسم أو يكتب عن الفن بوحى من تراثه الفني الخاص وحده وأقوال المسلمين القدامى بشأنه. ومضى يقول إن فكرة «التعبير الشخصي» في حد ذاتها نابعة من الغرب، وينبغي استبدالها بالفن الجماعي<sup>(١١)</sup>.

ولكن التعلق بالتراث هو في العراق أوضح منه في أي بلد عربي آخر. فالرعاية الرسمية العراقية لأعمال إحياء التراث خلال العقد الماضي، أدت إلى إنفاق مبالغ طائلة لترويجيه في الثقافة والفنون. تجري الإشادة أولاً بالتراث ثم يتخذ مادة للدعاية بروح أكاذوبة التجميل في مؤتمرات لا نهاية لها، وفي أوجه نشاط المركز الثقافية العراقية المنتشرة في شتى بقاع العالم، وبواسطة الفرق الجواله لعرض الفن والأدب الشعبي العراقي، والمعارض الفنية الدولية والمهرجانات الأدبية والشعرية التي تقام في بغداد بانتظام، ويتمويل كامل من الدولة، ويحضرها كبار الأدباء العرب<sup>(١٢)</sup>. ومجلة «أرو» الفنية الرائعة المخصصة لتراث العراق مؤلها المركز الثقافي العراقي في لندن، بحيث ظهرت على أرقى

مستوى، وبمشاركة خيرة الكتاب والنقاد والفنانين. فقد ساهم في إصدارها كل المشاهير في عالم الفن، لا لمجرد الكسب المادي رغم كونه دافعاً كافياً، وإنما شاركوا لأنهم، جميعاً، ومهما كانت قسوة النظام، تعلقوا بفكرة أن التعبير الفني والتراث يقفان في خندق واحد ضد توأم الشر المتمثل في الخنوع للماضي وتقليد الغرب، كما وصفه صدام حسين بأسلوبه الفذ أثناء مؤتمر دام أسبوعاً كاملاً تحت شعار «تراثنا العمراني وفن المعيار العربي الجديد»، وكان هذا المؤتمر قد عقد في بغداد خلال الأسبوع الذي اندلعت فيه الحرب بين العراق وإيران<sup>(٣٠)</sup>.

والمشكلة في «اختراع التراث»، هي عدم وجود أية استمرارية فعلية مع الماضي التاريخي. ولما توصل حزب البعث أخيراً إلى تحقيق الحلم الذي راوده طيلة عشرين عاماً لإعادة بناء بابل (بعد أن نجحت لجنة من علماء الآثار والمهندسين العراقيين في تجميد المشروع سنة ١٩٦٩)، شيد عاصمة مُلك نبوخذ نصر التي يرجع عهدها إلى خمسة آلاف عام، بكتل من حجارة التيرمالايت «عل غرار مبنى الباربيكان» (في لندن)، حسيماً ورد في وصف أحد المراقبين الانكليزي:

«يرتفع من بين أنقاض الخرائب، قرب نهر الحلة، برج بابل الجديد، ومعه غرف ملكية ذات شرفات يبدو أنها شيدت بما يشبه أحجار المغرة... ولا يزال ثلث الموقع تقريباً في انتظار أدوات البنائين. وهناك كتل ضخمة من الحجارة البابلية الأثرية كُدمت كيفما اتفق على أسس مغيرة ومتداعية. وهنا ما زال بالإمكان أن تجلس للتأمل في التاريخ القديم بإعجاب صامت. أما العراقيون فإنهم يفضلون الإعجاب بالنسخة الجديدة»<sup>(٣١)</sup>.

في أيام الحُجَمَ تنطلق من بغداد سيارات تقل أناساً كثيراً لزيارة قصر نبوخذ نصر الجديدة. انه «أجمل من بيتنا» قالت طالبة شابة وسط مجموعة من صديقاتها<sup>(٣٢)</sup>. ورغم أن بوابة عشتار التي كانت من قبل تقع على طريق المواكب، وهو الشارع الرئيسي في بابل القديمة، لا تبلغ سوى نصف حجمها الأصلي، بينما صممت مناريس شرفاتها بالحدس والتخمين، فإن هذه البوابة الجديدة تبدو كبيرة جداً، وقد كُسيَت بـبلاط أزرق لامع مزين بـصور التنين والثيران (أنظر الشكل ٣٩). وتفضي البوابة إلى أفنية وخمسة عشرة غرفة استغرق بناؤها جهود ألف عامل سوداني طيلة أيام الأسبوع لمدة ثلاث سنوات. وأخيراً



. بوابة عشتار (بنصف حجمها). صممت انطلاقاً من عمل تحمفي تقريباً.

ولدت صورة من بابل، تجاوب معها كثيرون في موقع الأوحال وأثار الأسس القديمة وكتل الحجارة التي كانت كل ما تبقى من المدينة الأصلية (أنظر الشكل ٤٠). وكان نبوخذ نصر ترك تعليقات مكتوبة بالخط المسهاري على ألواح من الطين يبدو أنها وضعت موضع التنفيذ في النهاية. فهو حثّ خلفاءه على ترميم صروح الملكية التي كانت تتميز بإقحام أحجار معينة في جدرانها، تحمل نقشا يعلن أنها من أعمال «نبوخذ نصر ملك بابل من البحر إلى أقصى البحر». وجدران بابل الجديدة يجرى تمييزها، للتاريخ، على نحو مشابه بإدخال حجارة كتب عليها أنها «أعيد بناؤها في عهد القائد صدام حسين».

إن «اختراع التقاليد»، كما أوضح ايريك هوبزبوم، يجري في جميع العصور وفي كل المجتمعات<sup>(٣١)</sup>. إلا أنه ينزع إلى غزارة الابتكار في فترات التغير



٤٠ - جلوس يقف يقطاً عند قصر نبوخذ نصر.  
هل هو للمادل العراقي للحرس المتغير عند  
بوابة قصر باكنغهام؟

السريع. فبقدر ما تسارع اختفاء بغداد «القديمة»، بقدر ما ازدادت الرغبة الملحة في تخيل مدى روعة الماضي، الذي أصبحت له صورة خيالية جميلة في الأذهان. وفي أوائل الثمانينات، وضعت أمانة العاصمة مخططات للحفاظ على منطقتي الكاظمية والجبلاني، بحيث تجري حركة مرور السيارات كلها تحت الأرض عبر شبكة هائلة من الطرق المتشعبة وأماكن وقوف السيارات. ومن ثم يطلع المشاة السعداء ليعيشوا في دور بديعة تحيط بها أفنتها الخاصة. وذلك كله من أجل «الإبقاء على تقاليد السكن البغدادية، مع إدخال أحدث ما وصل إليه التطور التقني كاستعمال الألواح الشمسية لتكييف الهواء»<sup>(٧٠)</sup>. وكما حدث في حالة بابل، نكشف أن خطة «المحافظة» على التقاليد هذه تستدعي بناء بيوت جديدة ذات أفنية حسب تصور جهة ما لطراز قديم لا وجود له. ويتبين من واقع التجربة العملية أن «الناس» لا يفضلون السكن في بيوت من هذا الطراز، ولكنهم أيضاً لا يرون في الفكرة أي خطأ. فليست السياسة وحدها، بل التاريخ أيضاً، وعلم الاجتماع والأدب والخيال وكل شيء يدور في فلك الأكاذوبة الحلوة في العراق البعثي.



ومهمة أي نصب جديد ناجح في مدينة كبداد، هي أن يصعق الخيال حتى يُدرجه في سياق إحدى الاحتياجات الجديدة. ففي نصب اسماعيل فتاح (أنظر الشكل ١٥)، نجد أن اللغة الرمزية للعبة المكسوة بالخزف والمجردة من كل ارتباط بالبنيان، دُفع بها إلى أبعد من إحياءاتها الدينية المعتادة، كي تخلد فكرة دنيوية جديدة (وهي فكرة الاستشهاد في سبيل الأمة العربية أو الدولة البعثية، حيث تبعث أرواح الموتى من بين شطري القبة)<sup>(٨٨)</sup>. والنظام الهاشمي الذي كان من قبل بغيضاً وأطيح به على نحو دموي شديد البشاعة في عام ١٩٥٨، يُرد له اعتباره بإقامة نسخة مطابقة لتمثال كان هشمة الغوغاء في ذلك العام، ويظهر فيه الملك فيصل الأول متمطياً صهوة حصان (أنظر الشكل ٧١). وتقع هذه النسخة من التمثال عند مدخل شارع حيفا الجديد في عاصمة صدام حسين. ورغم أن سيل النصب الوطنية الذي اجتاحت بغداد في الثمانينات، أدى بلا شك، إلى إعادة تشكيل النسيج المادي للمدينة، فإن وظيفتها الرئيسية هي صياغة هذه الهوية الجماعية الجديدة، بزعم أنها لإرث تاريخي، مع أنها، في الحقيقة، إنما أنشئت بدافع التجديد من جانب القيادة البعثية، في تحول جذري عن مجرى التاريخ، لم يشهد له العراقيون مثيلاً منذ انهيار الامبراطورية العثمانية. وهم يسايرون العملية لأنهم، من جهة، لا يملكون أي خيار آخر، ومن جهة ثانية، لأنهم يحسون بالرغبة الحادة في أن تصبح لهم هوية جماعية حقيقية (كدولة عصرية)، في حين أنهم لا يملكونها.

وعلى سبيل تخليد بغداد وتقاليد بلاد ما بين النهرين القديمة، كان الفنان العراقي محمد غني قد صنع عدة تماثيل واقعية، كمشهد الجنّي طالعاً من مصباح علاء الدين، وتماثيل شهرزاد وشهريار (بالشكل ٤١)، والسندباد البحري راسياً بركب في عرض نهر دجلة، والشاعر المتنبي (الذي لا يعرف أحد أوصافه)، ومنظر خيالي لأبي جعفر المنصور (أول الخلفاء العباسيين) منحوتاً من الحجر يبلغ ارتفاعه ستة أمتار، وتماثيل برونزي لحامورابي، وشخصية جلجامش الأسطورية، إلى جانب تماثيل أكبر بكثير لصدام حسين. وقبل أن يعمل بمشروع قوس النصر، أقام صرحاً من البرونز يصوّر الجارية مرجانة في مشهد من حكاية «علي

## النصب التذكارية

بابا والأربعون لصاً عند تقاطع مزدحم بحركة المرور في شارع معدون (أنظر الشكل ٤٢). والفنان الذي كلف بتنفيذ مشروع قوس النصر أصلاً، كان خالد الرحال. وكان التمثال الذي صنعه للجندي المجهول خلاصة للتفاهة بأوسع معانيها (أنظر الشكل ١٧). والرحال وغني، كلاهما يُعدّان من خيرة النحاتين العراقيين في القرن العشرين.<sup>(٩٦)</sup>



٤١ - وشهرزاد وشهرياره (من ألف ليلة وليلة) في شارع أبي النؤس، من البرونز، ٤.٢٥ أمتار، ١٩٧٥، محمد غني.

٤٢ - وقهرمانة تسكب الزيت للملئ في الأواني الأريين وتقتل اللصوص المختبئين داخلها منحنوة معروفة باسم ونافورة قهرمانة في شارع السعدون، بغداد، من البرونز، ٣.٣٠ أمتار، ١٩٧١، محمد غني.



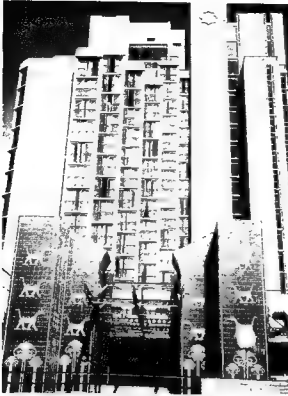
وغصّت بغداد بمثل تلك الأعمال التفاهة خلال الثمانينات، سواء في صورة نصب عامة، أو ما هو أبرز منها، أي في صورة المباني التي امتدت على طول شارع حيفا وغيره (أنظر الأشكال ١٤ و ٤٤ و ٤٥). وهي عبارة عن واجهات مختلطة الزخارف، ملصقة على علب تقليدية من الإسمنت (فهل هي من طراز ما بعد الحركة الفنية الحديثة؟). من الصعب أن يتصور المرء كيف يمكن لأي فنان أن ينجح إلى هذا الحد في الجمع بين أسوأ العناصر من كل شيء. وهذه

## الكيش في بغداد

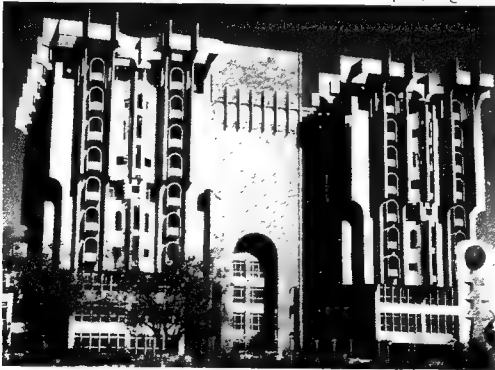


٤٣ - علم عراقي منحوت من المعدن يلع ارتفاعه خمسة أمتار، موصوع في وسط نصب الشهيد (راجع الصورة رقم ١٥). إن العلم الذي يرمز إلى الأمة ويرفرف بكل نبل مع حركة الريح عادة، جسد هنا للحقيقة في الزمان والمكان. لقد كانت الغاية في الأصل تتناقص كلياً مع الأثر الذي تم الوصول إليه. هذا العلم المنحوت يبرز هنا من داخل زجاج يعبره نور السماء، وتشرق قاعدته على متحف غوري يبدو وكأنه يظهر من داخله ليخلق في الفضاء. إن المشهد منظوراً إليه من الداخل يبدو سورياً.

## النصب التذكارية



٤٤ - فندق بابل في بغداد. المدخل هو نسخة مصغرة مما خيل للمهندس انه بوابة عشتار الحقيقية، كما كانت تبدو قبل ثلاثة آلاف عام (قارن مع الصورة رقم ٣٩).

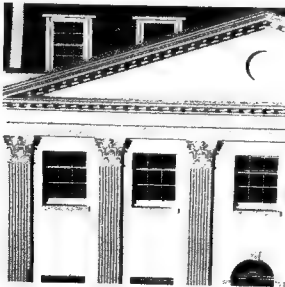


٤٥ - وزارة التصنيع في بغداد.

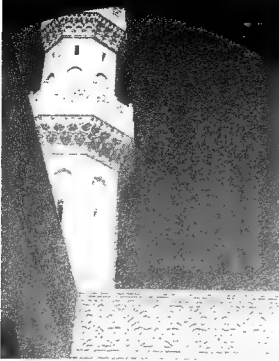
الكيش في بغداد

الآثار كلها تنبض بروح نصب صدام حسين، وإن لم تكن على المستوى نفسه من السوقية.

هنا تحول التاريخ والأدب والخرافات والأساطير الشعبية إلى ابتذال رخيص. وهذه عملية إحياء من نوع لا يتسم بالإبداع وليس نابعاً من إحساس عميق بما يُراد إحياءه. وحتى النقل المدرّس بطريقة علمية (حيثما تتوفر نماذج للنسخ منها)، يكون أصدق من مثل هذا الحنين الجارف المتواصل إلى استعادة الماضي بأي ثمن. فالمهندس المعمار البريطاني كوينلان تيري مثلاً، يقوم بتصميم مبان تبدو كأنها خرجت لتوها من التقاء تام بين العهد الجورجي والطرّاز الإدواردي وأثينا القديمة (أنظر الشكل ٤٦). ويتعيّن عليه في سبيل ذلك، أن يعود إلى استكشاف التفاصيل الكلاسيكية، فيصبح مهندساً كلاسيكياً مرة أخرى. ومثل هذه العملية، مهما بدت قليلة الجدوى، لم يعد من السهل إتقانها. وهي تتطلب قفزة خيالية واسعة بعيداً عن تراثنا الحديث. وتعتبر أفكار حسن فتحي عن عمارة الطين في مصر العليا، وأعمال تلميذه السابق عبد الواحد الوكيل، من النماذج المشابهة في العالم العربي (أنظر الصورة ٤٧). فهي تمتاز بالأمانة وتستحق الاحترام رغم أن تطبيقها الواسع الانتشار، يتحدى المنطق، كما يتناقى مع معايير



٤٦ - بناء من تصميم كوينلان تيري،  
١٩٨٨، في لندن، مركز  
التنمية في رينشون.



٤٧ - تفصيل من منارة مسجد سليمان،  
في جسد. من تصميم عبد الوهاب  
وكيل، ١٩٨٠.

التخطيط والبناء والتقنية الحديثة. وعلى خلاف هذه الأعمال فإن المباني التي تصطف على امتداد شارع حيفا، تشبه عمليات تحميل لواجهات المتاجر، كما أن النصب المدنية الجديدة في بغداد، عبارة عن منوعات مقتبسة من هنا وهناك، تحت ذريعة إحياء تقاليد بلاد ما بين النهرين القديمة والتراث الإسلامي. ومحمد غني قدم المبرر الذي يزعمه الجميع لأنفسهم بأعلى صوت حيث قال:

«اكتشفت أن التبعة الأوروبية هي طريق مقطوع (...) بينما الإعتماد على الاستفادة من الموروث يعطي رائحة الجدبة بدون انقطاع، والإلتناء الذاتي واستقلالية الفنان بموضوعاته وتقنيته»<sup>١٠٠</sup>.

## الفصل الثامن

### التراث كفن

والآن أين نحن من هذا الشخص الفنان؟ هنا في بغداد مثلاً: أهو في شارع الرشيد؟ أم في الحدائق العامة؟ أم في البيوت؟ خذوا البيوت: فأول ما يلتفت نظرك إذ تدخلها، الأثاث الغالي المتراص. النوق ليس مهماً، وصلة الطراز التكميلي المشوه بالنسبة للسجادة الفارسية النفيسة، هذا أيضاً غير مهم. الأثاث مريح جداً وآخر موديل من بيروت. كلش حلو. ثم تدور بنظرك فترى الكتب مستعاضاً عنها بمجلة الاثنين ومسابرات الجيب، وبعدها ترى رقاً من الاسطوانات. تقترب فتجد: تانكو أرجنتين وآخر اسطوانة لدائنا شور، وإن كان النوق أكثر عملية فأسطوانات فريد الأطرش!! وترفع رأسك للمجدران. ماذا ترى؟ إن لم تكن المجدران عارية فهي محلاة بصورة كبيرة للجد، صورة أكبر لرب العائلة في شبابه، صورة الأولاد في إطارات جميلة، صور الأحفاد. صور كثيرة، هذا يكفي. ولكن لماذا في قاعة الضيوف؟ الله أعلم بكل شيء. أما إذا ارتفع النوق، وأحس صاحب البيت بالحاجة للفن فالمجدران تمتلئ بتقويم لشركة الكاديلاك يحليه صورة فتاة لا ندري إن كانت لها أية صلة بالأرض غير أنها تثير فيك أنواع الغرائز الحيوانية. أو صورة بإطار جميل لمنظر من مناظر سويسرا. وقد تعاتب الصديق لانهدام الصور (يا به قد صورة زيتية، فد شي؟) فيقول (هسه أنتو فنانين، أناي شجابين على الفن؟). أما الأشياء الروحية عندنا فيتمثلها الكثير منا في المشروبات الروحية، أما الشعب - الأكثرية - فصلتها بالفن تقتصر على دار الإذاعة ونفائس الموسيقى المصرية والعراقية المتمصرة. الأفلام المصرية وأفلام المريح. أفلام هوليوود.

هذا هو التذوق العام. وهنا في هذا المعرض إتنا نحاول أن نناسب وما تتجه البشرية ولو إلى حد ضئيل باللغة العالية (التصوير) كعراقيين، مستلهمين ما يثيرنا في طبيعتنا ومحيطنا المحض.

لقد نعتنا شاعر طيب القلب بأننا أعداء الشعب، وبأننا يجب أن نحارب من كل عراقي مخلص لوطنه. نحن أعداء الشعب في حين أن غذاء الشعب مسلمات الجيب ومجلة الإثين والأفلام المصرية والملاهي اللثة، فهذا هو غذاء الشعب!

هذا الصديق شاعر طيب القلب لا يعرف هذه الأشياء.

جواد سليم<sup>(١)</sup>

قبل تحويل التراث إلى مادة فنية هزيلة، وجد التراث كفن حقيقي في العراق، حيث أصبحت ثقافة بلاد ما بين النهرين القديمة والحضارة الإسلامية، نبعا غزيراً للتعبير الفني الرفيع قبل وقت طويل من مجيء النظام البعثي. ونجلى ذلك أولاً، في أعمال جواد سليم، أعظم الفنانين المحدثين موهبةً وتأثيراً في العراق. ولكن تطوره وصقله وتحديد معالنه، سواء بالتوسيع المباشر أو من خلال المقابلة، مدين بالكثير لآخرين من رواد الفن العراقي - كالرسامين شاكر حسن آل سعيد وفاق حسن ولورنا سليم وحافظ الدروبي وجميل حمودي وعمود صبري واسماعيل الشيعلي، والنحاتين من أمثال خالد الرحال ومحمد غني في بداية حياتهما الفنية، والنقاد مثل جبرا إبراهيم جبرا، ومهندسي المعمار كمحمد مكية ورفعت الجادرجي. فهؤلاء هم الفنانون الذين صاغوا بداية الاتجاهات الحديثة ذات الطابع العراقي المتميز في الفنون التشكيلية، بين الأربعينات والستينات، وهي التطورات الفنية التي أطراها شاكر حسن بقوله إنها نجحت في خلق «رؤية جماعية» لدى الفنانين العراقيين حتى أن «الجميع» أصبحوا خلال السبعينات يعملون «باسم الحداثة كتراث»<sup>(٢)</sup>.

وعلى خلاف من جاؤوا بعدهم، كان أوائل المبدعين في هذا المجال قد اغترفوا طويلاً من أعماق يتابع الفن الأوروبي قبل أن يعودوا للعمل في العراق خلال الأربعينات. ويرجع إلى جهودهم الفضل الأكبر في أن بغداد أصبحت، في الخمسينات، مركزاً لبعض أكثر التجارب حيوية وأصالة في الفنون التشكيلية، على نحو لم يسبق له مثيل في أية بقعة من العالم العربي. فما لا شك فيه، أن أي بلد عربي آخر لم يشهد ترابط المواهب التشكيلية بتلك القوة التي



## التراث كفنّ

كانت تزداد ترسخاً من تلقائها كنظرة مستقلة إلى الواقع المحسوس، تستمد جذورها من صلب التجربة العراقية. فقد ظهرت إلى حيز الوجود طريقة تفكير عراقية صميمة حول الفنون التشكيلية على يد أفراد موهوبين مخلصين لفنهم وغزيري الإنتاج عادة، يتصادمون مع بعضهم البعض، ومع ذلك ينطلقون في اتجاهات مختلفة. ولم يطلع في أي بلد عربي فنان واحد بمثل موهبة جواد سليم الشاذة.

وتأثير المدرسة العراقية لا يزال واضحاً إلى الآن في أعمال الرسامين الذين درسوا بمعهد الفنون الجميلة في بغداد من أبناء بلدان الخليج العربي. ومن ناحية أخرى يلاحظ غيابهم عن بلد كلينان، وهو البلد العربي المهم الآخر الذي ظهرت فيه مواهب تشكيلية مرموقة على دراية واسعة بما كان يجري في الأوساط الفنية الغربية. ولكن الفنانين اللبنانيين لم يتأثروا ببعضهم البعض ولم يعيروا أي اهتمام لتاريخ بلادهم أو تراثها، بل اكتفوا غالباً باتباع أساليب فردية تركزت على رسم الأشخاص وتصوير الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية. وكانت النتيجة أنه ومن الصعب العثور على أية تقاليد لبنانية متميزة أو حتى اقتفاء أثر أية «فترة» أو «حركة» فنية تنبأها في حينها فنانون متشابهو الميول والمشارب»<sup>(١١)</sup>.

وعكس ذلك حدث في العراق. فبدلاً من المناظر الطبيعية ورسم الطبيعة الصامتة، كان الفن العراقي يستمد موضوعاته من مصادر متنوعة كالتراثيل الآشورية والسومرية ومشاهد الحياة البغدادية التي رسمها الفنان يحيى الواسطي في القرن الثالث عشر، وهندسة النسق العربي في الزخرفة، وفن الخط العربي والفن التطبيقي وفن العمارة (وخاصة في تراث العصر العباسي)، إلى جانب العناصر المأخوذة من واقع الحياة اليومية والثقافة الشعبية والمجتمع الريفي. ويعتبر التوتر الخلاق الذي ساد بين رسامين كجواد سليم وفائق حسن في السنوات المبكرة، أو بين مهندسين مهاريين مثل رفعت الجادرجي ومحمد مكية، أو بين أنصار الفن «البدائي» في الأربعينات وبين «الرواد» ومجموعة بغداد في الخمسينات، مضرِباً للأمثال في دنيا الفن العراقي. وكل ذلك التنوع الأصيل والإبداعي، صُنّف فيما بعد بمتهى البساطة تحت خانة «البحث عن معالم

الشخصية القومية في الفن»<sup>(١١)</sup>. وأخذت تسيطر على ثقافة الفنون التشكيلية أكثر فأكثر، أفكار استرجاع الصلة بالماضي الغابر، والأبعاد القديمة أو التجاوز «الثوري» للفجوة التاريخية، إلى جانب ذلك الانشغال الدائم بالنظرة المأساوية وقصص البطولات الشعبية ودعوة «النضال من خلال الفن» ضد البؤس والإضطهاد<sup>(١٢)</sup>.

وقبل أن ينضم الجميع إلى جوقة التراث الرسمية، كان فنانون كجواد سليم يعون بحس مرهف، أنهم لا يخاطبون سوى دائرة ضيقة من الناس بلغة «النخبة» الجديدة للفن الحديث. وفي سياق المحاضرة العامة التي ألقاها سنة ١٩٥١، انتقد جواد سليم مستويات الذوق العام في العراق، وتحدث عنها بسخرية تتم عن شعوره بالمرارة. ومع ذلك لم يكد يمر عقدان حتى تحول إسم جواد سليم إلى أسطورة في أوساط المثقفين العراقيين. فالشعراء الذين وصفوه بأنه «عدو للشعب» في أوائل الخمسينات راحوا أنفسهم يكيلون له المديح والإطراء. والفن الرسمي اليوم مزدهر داخل العراق حيث يلقي الفنانون تكرماً لم يشهدوا له مثيلاً منذ عصر الخلفاء.

ويعزو شاكر حسن تلاشي «الهوة الفاصلة بين الجماهير وبين الفنان في العراق» إلى نجاح أسلوب جواد سليم في اقتباس التراث. ويقول في هذا الخصوص: «ان الفنان استطاع أن يضع ثقته في الدولة» بعد ثورة ١٩٥٨، وأن تلك كانت فاتحة عهد جديد في حياة الفن العراقي، إذ لم تعد مسؤولية الفنان هي حماية ذوق الجمهور، في حين أن ذلك الجمهور نفسه كان يعتقد أن ما يصان باسمه «ينتمي إلى عالم آخر»، كما تدل العبارات التي استهل بها جواد سليم محاضراته في سنة ١٩٥١. وبحلول الستينات، كانت الدولة تستعد لاحتضان التراث، فها كان على الفنان في رأي شاكر حسن إلا أن يمضي قدماً في استيعاب التراث والأدب الشعبي، وهو يعرف أنه قد تحرر من المسؤولية التاريخية التي سبق لفنان مثل جواد سليم أن تحمل أعباءها مع فئة قليلة من ذوي الاعمال المشابهة<sup>(١٣)</sup>.

والأثر العراقية المتميزة الجديرة بالإعتبار في حقل الفنون التشكيلية، رافقها تخلف في ميادين الفكر عامة، وضعف في الفنون الأدبية (فيسا عدا بعض

## التراث كفنّ

الإستثناءات الهامة كأعمال الشاعر بدر شاكر السياب). ففي هذه المجالات تفوقت بيروت والقاهرة ودمشق. وحتى «أب» القومية العربية في الفكر السياسي العربي الحديث، ساطع الحصري، الذي أسس متحف بغداد للآثار ومعهد الفنون الجميلة في الثلاثينات، كان سوري الأصل. والحصري هو أول من أحضر الشاب جواد سليم وغيره من الفنانين الناشئين للعمل بالمتحف، حيث كلفوا بمهمة ترميم النقوش الأثرية القديمة، ثم بعد ذلك لتدريس الرسم والنحت في معهد الفنون الجديد<sup>(٣٧)</sup>. كما كان الحصري أول من شجع أولئك الشباب على استلهم تقاليد بلادهم بالذات، قبل أن يُضطر إلى العيش في المنفى في سنة ١٩٤١. وحل محل «المربي الكبير»، كما كان يُلقب في العراق، رجال من أمثال سامي شوكت، الذي عمد، من ضمن الإجراءات التي اتخذها بوصفه مديراً عاماً للتعليم، إلى توزيع نص خطاب فاشستي أصلي عنوانه «صناعة الموت» على كافة المدارس الحكومية. فشوكت، وليس الحصري، هو الذي مهد لظهور هوس جديد في دعوة القومية العربية تبلور في النهاية في سياسة البعث العراقي<sup>(٣٨)</sup>.

ومن هنا يتضح أن نصب صدام حسين له نسب ثقافي معين. فهو الوليد المشوّه لزواج تمّ بين أقصى حدود الإنجاز الفني الرفيع والبداية الفكرية المذهلة. والتراث كفنّ وكابتدال، ظاهرة لا تنفصم في العراق المعاصر. وسوف أتناول التراث بوصفه ينبوع المدونة الفكرية العراقية في الفن من خلال مناقشة أشهر آثارها، وهو نصب الحرية الذي صنعه جواد سليم في سنة ١٩٦١، والذي يعتبره الكثيرون أبداً أعماله، وربما أهم عمل فني رسمي قام به أي فنان عربي في العصر الحديث. وهو، حتى مجيء صدام حسين بأصنامة العملاقة في الثلاثينات، كان بالتأكيد أكبر نصب أقيم على الأرض التي شهدت مولد فكرة النصب التذكارية أصلاً، قبل ألفين وخمسمئة عام.

## تمثال الحرية سنة ١٩٦١

حتى عام ١٩٥٨، لم تكن في بغداد سوى ثلاثة تماثيل رسمية، أقيمت كلها

من قبل فنانين غير عراقيين بعد انهيار الحكم العثماني في سنة ١٩١٨. كان أحدها مصنوعاً من البرونز، يتصب أمام السفارة البريطانية ويمثل الجنرال «مود» الضابط البريطاني الذي قاد حملة احتلال العراق من العثمانيين في عام ١٩١٤. والثاني تمثال الملك فيصل مؤسس الدولة العراقية الحديثة، وكان موقعه قريباً من دار الإذاعة والتلفزيون. أما الثالث فكان تمثالاً لمحسن سعدون وهو رئيس وزراء عراقي سابق طبيب الصيت. ولم يوضع على صهوة حصان (كرمز لسلطة أعلى) سوى الجنرال مود والملك فيصل. وكان ذلك، إلى جانب الموقع الاستراتيجي لكل من تماثيلهما، أحد العوامل التي أسهمت في ما حدث صباح يوم ١٤ يوليو (تموز) ١٩٥٨. ففي ذلك اليوم تحلق حول التمثالين جمهور غاضب شديد الحماة وأسقطهما بالحبال والأيدي المتوترة والتصميم الأكيد فوقها على الأرض ثم هشمهما وألقى بحطامهما في نهر دجلة. وهكذا بدت نهاية الملكية والنفوذ الغربي معاً داخل العراق (أنظر الشكل ٦١).

كان لذلك المشهد وقع عميق في نفس جواد سليم الذي كلفته الجمهورية الناشئة، في سنة ١٩٥٩، بتمجيد الثورة عبر تمثال ضخم جديد. وبذل جهوداً جبارة في العمل تحت ظروف بالغة الصعوبة، حتى أنه نجح في مقاومة محاولات رئيس الجمهورية، اللواء عبد الكريم قاسم، لإدخال صورته الخاصة ضمن مكونات نصب الحرية، الذي لا يزال يطل على قلب بغداد (أنظر الشكل ٤٨)، في طرف حديقة عامة، قبالة ميدان التحرير وجسر الجمهورية، بعد أن نجا من محاولة واحدة على الأقل لهدمه بدعوى الوثنية (في النصف الثاني من الستينات). فلأن تماثيل البشر مكروهة في الإسلام، أراد الرئيس المسلم الوريث عارف، إزالة نصب الحرية، غير أنه تراجع في النهاية تحت ضغط الرأي العام. وعلى خلاف ذلك، فإن هذا النصب لم يكتب له البقاء في عهد صدام حسين إلا لأن حزب البعث العربي الاشتراكي يعتبر فكرته عن الحرية بمثابة الوريث الشرعي، والتبويج المنطقي، لما بدأ في عام ١٩٥٨، في حين أن الرأي العام فقد تأثره في الشؤون العامة منذ زمن بعيد<sup>(١٧)</sup>.

ولم يظهر الفن العمومي على نطاق مشابه مرة أخرى إلى أن شرع صدام

## التراث كفنّ



٩- نصب الحرية، من البرونز على بلاط مكسو القاييس ٥٠ متراً × ١٠ أمتار. ارتفاع النصب عن الأرض (ارتفاع الفراغ) نشة أفتار، جواد سليم، ١٩٦٦.

حسين في إعادة تشكيل بغداد خلال الثمانينات. ولذا فإن نصب الحرية الذي حل محل تمثال الجنرال مود والملك فيصل، يُعد بمثابة جسر بين بغداد الستينات حيث وصل فنان رائع إلى مرحلة نضجه الفني، وبين بغداد الثمانينات التي تمخضت عن قوس نصر صدام حسين. ونصب الحرية ينتمي إلى المدينة الثورية كما كانت في أواخر الخمسينات وخلال حقبة الستينات. وذلك أن بغداد في آخر الأمر ليست مدينة واحدة، بل ثلاث مدن مختلفة، يتلاءم مع كل منها نصب معين، كشكل تتجسد في سماته المادية آلهة تلك المدينة بالذات.

وجواد سليم، أحسّ بأن التمثال الذي كلّف بنحته لا بد أن يرمز إلى فجر عالم جديد بالقوة نفسها التي حركت مشاعر الجماهير لتحطيم القديم في صباح ذلك اليوم المشهود من شهر يوليو (تموز). وأدرك أيضاً أنه بالنظر إلى تكليفه

بموضوع محدد، فإن النتيجة لا بد أن تصبح نوعاً من الحل الوسط. فقد كانت مهمته أن يؤدي الغرض الظاهري بتمجيد حادثة معينة، مع المحافظة على نزاهة عملٍ فني ينطوي على مغزى أكثر شمولية. وجواد سليم لم يعيش حتى يرى معانيه تتحول إلى أشياء من نوع نصب صدام حسين. ولو كان رآها لرؤعه ما طرأ عليها. ففي يناير ١٩٦١، ولم يكن تجاوز الواحدة والأربعين من عمره، توفي إثر نوبة قلبية، تحت وطأة الإجهاد وإرهاق العمل المتواصل في المراحل الأخيرة من تنفيذ المشروع.

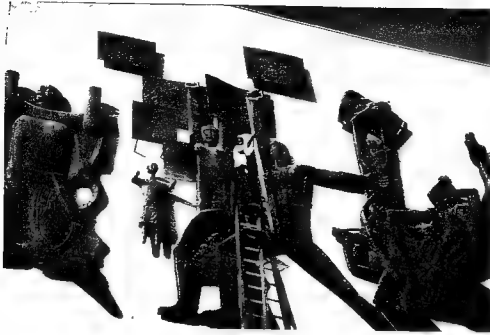
ونصب الحرية، عبارة عن سرد مصوّر لأحداث ثورة ١٩٥٨ من خلال رموز، كان الفنان صاغها عبر أعماله السابقة. وهذا النصب يبدو عصرياً إلى حد مدهش، ومع ذلك يتجلى فيه احترام مصادره الفنية من نقوش الجدران الآشورية والبابلية القديمة، وهو يتألف من أربع عشرة قطعة من المصبوبات البرونزية المنفصلة، يبلغ متوسط ارتفاعها ثمانية أمتار. والمفروض أن «تطلع» مثل بيت من الشعر العربي، أي من اليمين إلى اليسار، ابتداء من الأحداث التي مهدت للثورة، ووصولاً إلى الثورة ذاتها، ثم حالة الوثنام اللاحقة لها.

يقول لنا الفنان في البداية (إذ نشرع في قراءة رموزه من أقصى يمين النصب إلى اليسار حسب الكتابة العربية) أنه «كان ثمة حصان» (وهو رمز عربي للأصالة والتبل والفحولة والقوة). ولكن، على خلاف الخيول البرونزية الأخرى التي اتسمت بمظهرها الوديع في التماثيل العراقية السابقة لسنة ١٩٥٨، يبدو الحصان هنا مفعماً بالحياة وهو يشبُّ على قائمتيه الخلفيتين بعدما ألقى براكبه. ويجهد حول الحصان رجالٌ يبدو عليهم التوتر الشديد (فهل هم رمز للجماهير الكادحة؟ - في الشكل ٤٩) (٣٠). والحركة مضطربة، عنيفة، وتنتج نحو اليسار بقوة التواء عنق الحصان. ولكنها مع احتفاظها بكل زخمها، لا تلبث أن تنظم نابضة بالعزيمة والإصرار في صورة إنسان يتقدم بخطوة واسعة إلى الأمام، بينما ترتفع اللافئات والرايات الجديدة غالباً في السماء. ويطلعننا من الخلفية الرخامية رمز البراءة والأمل على هيئة طفل صغير، مشيراً إلى بداية الطريق، وهو الشكل الوحيد المجسم بالكامل بين نقوش النصب كلها (أنظر الصورة ٥٠). والرجل



٢٩ - حصان

ترافقه امرأة تبدو عليها مياء التصميم مثله تماماً، غير أن قسبات وجهها مشحونة بالإنفعال (فهل ترمز إلى الحزن أو الغضب مثلاً؟).

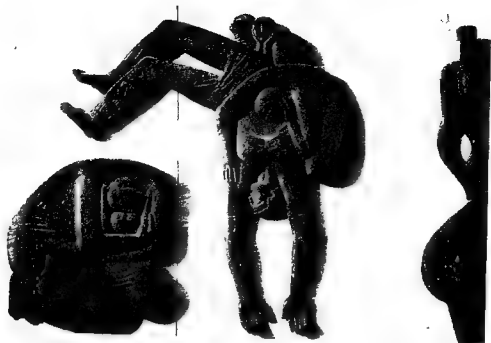


٥٠ - النصف الأول من الحكاية.

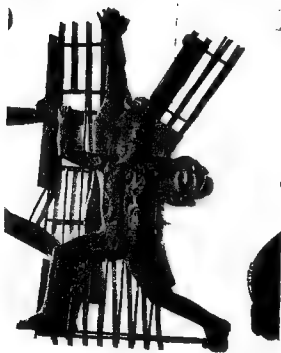
ويتهيء المشهد الأول بمنظر الأمومة تبكي ولدها الشهيد. ومعلوم أن التاريخ العراقي كثيراً ما يصور كمأساة كبرى يُشكل موضوع الاستشهاد محورها الأساسي، وخاصة منذ مقتل الحسين بن علي، في سهول كربلاء سنة ٦٨٠ للميلاد. وتلي ذلك صورة الأمومة التي تغمر الحياة الجديدة بالحب والحنان (لاحظ مدى التنوع والجدية في تعبيرات الوجه التي رسمت بإيجاز مدهش من حيث الشكل). وقد يكون للثورات ضحاياها، ولكنها في الوقت نفسه، تملك دائماً أجيالها الجديدة (أنظر الشكل ٥١).

ويتألف الجزء الأوسط من ثلاثة تماثيل. فعلى اليمين تمشال السجين السياسي (المبين بالشكل ٥٢)، ويبدو قفص زنزانه الحديدية على وشك الإنهيار تحت ضغط رجل مزقت ظهره السياط (تري هل يرمز إلى الجماهير المعذبة؟). ولكن القضبان التي اثنت لا تنفصم في النهاية إلا بجهد جهيد من الجندي الذي يظهر في الوسط، وذلك اعترافاً من الفنان بدور الجيش في ثورة ١٩٥٨ (وكان هذا الجزء الأوسط من النصب هو الوحيد الذي عرض على النظام مسبقاً لأخذ





٥١ - الشهادة والأمومة.



٥٢ - إطلاق الجين  
السيلى. تأثير بيكسوى،  
وخاصة في راسمه  
«غورنيكا» يبدو واضحاً  
في التفاصيل.

موافقته). وأخيراً نرى في يسار القطع الأوسط تمثال الحرية بالرمز الإغريقي القديم، على شكل امرأة تحمل مشعلًا وتندفع طالعة إلى ضوء النهار، وهي تنظر نحو محررها (أنظر الشكل ٧٠). وما يذكر أن جواد سليم عندما سئل عن سبب افتقار الحرية إلى قدمين في هذا النصب قال: «إن القدمين تلتصقانها بالأرض، وأنا أريد لها أن تخلق عالياً...»<sup>(٣)</sup>.

وبعد كل هذا الاضطراب يأتي الهدوء. فتتوقف الحركة الدائبة والغضب والتوتر وألم الثورة. ويحل السلام. وتحلّ الراحة والسكينة في قلوب الناس. وتحول القضبان الحديدية إلى أغصان. وتغمض العيون في أمان لأن السلام قربان إلهي لا يعرف الخوف. ونهرا دجلة (الذي يعني في العربية أشجار النخيل) والفرات (بمعنى الخصب) تمثلها امرأتان، إحداهما تحمل سعف النخل والأخرى حُبلى. وثمة فلاحان (يرمزان إلى العرب والأكراد، ولكن أحدهما في زي سومري والثاني في رداء آشوري) وهما يتطلعان نحو ريفيهما (دجلة والفرات)، ويحملان مسحاة واحدة فيما بينهما تعبيراً عن وحدة البلد الذي يعيشان في كنفه، طافحين بالثقة والإعتداد بالنفس. وفي صورة الإنتاج الزراعي، تبدو الثروة الحيوانية (مثلة بالثور وهو رمز عراقي قديم)، بينما تظهر الصناعة في أقصى يسار المشهد (على هيئة عامل مغمم بالثقة هو الآخر). وبذلك تأتي الخاتمة السعيدة لقصة الحرية كما دأبت خيال ملايين العراقيين في تلك السنوات الحافلة بالأمال العراض.

ومعلوم أن صورة الحرية هذه اعترأها الحلل. فقد اتضح أن الحرية ليس لها موطن في العراق. ولكن هذا في حد ذاته لا يعيب نصب الحرية إطلاقاً. فالفن لا يحمل نبوءة المستقبل. وليس من السهل تسخيره لنقل إشارات معينة. ولو نظرنا إليها على حدة، نجد أن أضعف أجزاء هذا النصب هو القسم الأوسط، لأن رمزيته المستمدة من مصادر مختلفة في المصبوبات الثلاثة المكونة له، تؤكد النزعة إلى التعبير عن مغزاه بأساليب ساذجة كالتي استخدمها البياتي رئيس لجنة الإشراف على مشروع النصب<sup>(٣)</sup>. ولكن أين يكمن عنصر الجودة في تمثال كنصب الحرية؟ ليس البياتي فقط بل حتى أرفع النقاد والفنانين العراقيين

## التراث كفنّ

ثقافة (مثل جبرا وشاكر حسن) يميلون إلى الخلط باستمرار بين موضوعات هذا النصب وحجمه وبين قيمته كعمل فني. وهو خلط خاطيء ما كان ليقع فيه جواد سليم نفسه. فالحقيقة أن هذا العمل اعتراه خلل «فني» بحت ومعتاد أكثر مما يمكن اعتباره خطأ في التصور.

وجواد سليم كان صانعاً ومؤلفاً لرموز عراقية الطابع إلى حد مذهل، ولم يكن قاصاً. كان يعرف كيفية «تحليل» الشكل إلى عناصره الأساسية براءة فائقة في التعبير المركز بأقل قدر ممكن من الخطوط. إلا أن نصبه الحائطي الحديث هذا، من وجهة النظر الشكلية نفسها، ليس مفرغاً في قالب مدينته المميز، وذلك على خلاف السوابق الأشورية والبابلية التي استوحى منها رموزه. كما أنه لا يثير في الذهن صورة حيّز خيالي فريد خاص به يمكن أن تتخذ فيه العناصر البديعة النحت، معنى علاقاتها المقصودة. فالبلالطة الضخمة المطلية بالحجر الجيري والتي يبلغ ارتفاعها عشرة أمتار، وطولها خمسين متراً، يفترض أنها مستوحاة من بوابات آشور وبابل. ولكنها تبدو لي أشبه بأشكال الإسمنت الحديثة الهائلة التي يصنعها أوسكار نيماير (إلا إذا اعتبرنا بناء كل عمود وعارضة يعود في الأصل إلى بلاد ما بين النهرين). وعلى أية حال فإن ارتفاع هذه البلاطة نفسها، إلى جانب أنها ترتفع عن الأرض بمقدار ستة أمتار أخرى، يفسد صورة النصب تماماً، ويحول بين المشاهد وبين رؤية تفاصيل العمل الفني عن كثب. وهذا لم يكن قصد الفنان أساساً. فجواد سليم كان يريد إقامة «جدار» ينتصب على الأرض مباشرة، غير أن مهندس المشروع رفعت الجادرجي أصر على رفع التماثيل عن مستوى سطح الأرض بغية الإيحاء بمزيد من «الضخامة». وكانت النتيجة أن هذا النصب لا يواجه جمهوراً من البشر، بل من السيارات الغاصة في زحمة المرور (ولاحظ في الشكل ٤٨ عدم اكتراث المارة بالنظر إلى النصب الذي يقابل ميدان التحرير بدلاً من أن يكون مواجهاً للمحديقة الواقعة خلفه).

إن العمل الفني التشكيلي عبارة عن وحدة شكل متكامل لا يمكن لكافة أجزائه أن تتخذ معنى فنياً في إطاره إلا من خلال علاقاتها بكلّ معين. وفي حالة النصب العامة يكون ذلك الكل هو انسجام العمل الفني مع نسيج المدينة التي

يقوم فيها. ومن دواعي السخرية أن نصب صدام حسين يتوفر فيه شرط هذه الوحدة فهو حقاً ينتمي إلى مدينته. ولكنه أيضاً بالغ السوقية، ومقاصده أكثر وضوحاً وشفافية من أن يكون عملاً فنياً مقعياً بسحر الغموض وإنارة الدهشة والتساؤل. وفي نصب جواد سليم يتحول الكل إلى سرد بالتسلسل الزمني كان يمكن أن يكون ناجحاً كتأليف فني، ولكنه أخفق.

وبينما كان ينبغي أن تصبح بمثابة الإطار الفني أو المدخل المفضي إلى فهم معنى النصب ككل، فإن البلاطة المطلية بالحجر الجيري خلقت فراغاً يعمثر عناصر الثروة بدلاً من تجميعها، ولا تربطه أية علاقات بال مكونات ذاتها. وهي لا تنجح إلا في لفت الأنظار إلى نقائصها. ويظهر عيبها من بعيد في فقدان الصورة المتكاملة. فبسبب ارتفاعها، تغيب عن الراي روعة التفاصيل في عناصرها (التي تدل على مدى عمق استيعاب الفنان للتقاليد الأشورية في أعمال النقوش الجدرانبة البارزة). وفي النقش الناقء يعتبر «الجدار»، كالأشكال المنحوتة عليه، جزءاً لا يتجزأ من التمثال، حتى لو كانت النقوش مصنوعة من مواد مختلفة. ومحور العملية كلها هو التفاعل بين خلفية الصورة ومقدمتها. فال فراغات والمسافات بين الأشكال يجب أن توحى بها الأشكال نفسها وأن تلغى داخل عالمها الخاص المستقل الذي تخلقه بذاتها، أياً كان مضمون رموزه. وبدلاً من ذلك نجد الأشكال هنا معلقة عالياً مثل فراشات مصلوبة في صندوق عرض لدى أحد علماء الحشرات، وقد ضاعت ظلال جمالها ومعناها الكلي في وهج شمس بغداد الالهبة.

ويتجلى ضعف هذا العمل بالمقارنة مع براعة التأليف التي اتسمت بها أعمال جواد سليم السابقة في مجال النقش البارز على نطاق ضيق (أنظر الشكل ٥٣)، كما يتضح أيضاً بالقياس إلى أعمال عملاق فن النحت المسطح الواسع النطاق ديجو ريفيرا، الذي تناول موضوعات شاملة تخص المكسيك بالذات، مثلما تتعلق أعمال جواد سليم بالعراق خاصة. وكان ريفيرا شديد الإحساس بمشكلة السعة التي تتجسد في نحت التماثيل على نحو مختلف جداً عن صنع النماذج

الترت كثرَ

المصغرة أو الرسم على القماش . وقد تعلّم درساً مهماً من فن عصر النهضة ، وهو أن يفكر كمهندس معيار ورسام في وقتٍ معاً .

على أن جواد سليم كان فناناً من طراز غير عادي على الإطلاق . ففي أوائل الخمسينات كان قد صاغ لنفسه أسلوباً متميزاً لا شك في جديته ، وأبدع به صوراً لا تُنسى من أوجه الحياة اليومية والناس العاديين ، وكلها في إطار مدينة

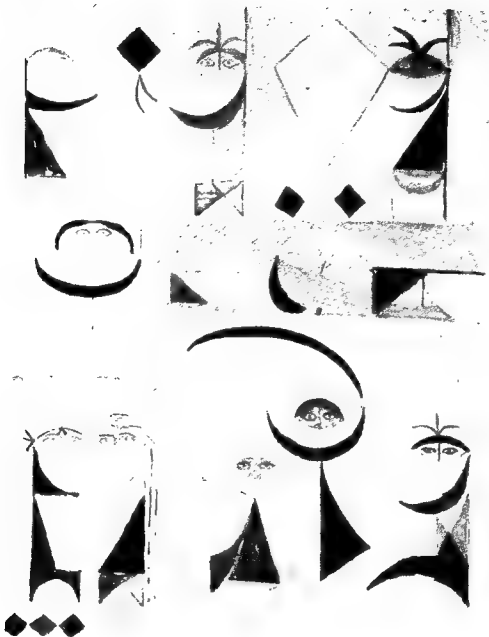


« الإنسان والأرض » ، نقش بارز من الجبس ٤٥ سم x ٤٥ سم ، جواد سليم ، ١٩٥٥ .

جميلة زاحرة بالأهلة والقباب التي اختفت الآن منذ وقت طويل (أنظر الشكل ٥٤). وكان قد جرب «أساليب» عديدة واقتبس، بلا تحفظ، من آثار كثيرين من كبار فناني القرن العشرين (وخاصة بيكاسو) غير أن كل ما اقتبسه لم يظهر كمجرد «نقل» حرفي، بل كمراحل في مسيرة بحث متواصل. وانتهى أخيراً إلى تكوين رؤية فنية ثابتة لا يعبر عنها بالكلمات أو بالموضوعات البطولية وإنما باللغة التشكيلية المعتادة في الفن كله، وهي لغة الخطوط والأشكال والمساحات والألوان. كان فناناً لديه ما يقول وتحذوه رغبة عارمة في التعبير عما يحول في خاطره. ولعلّ مدينة أخيلته لم توجد قط. فالحنين إلى الماضي عند فنان كريم النفس يمكن أن يغدو أداة وهم فني عظيم. ومثل هذه الأمور لا تهم. فهل كانت باريس إدوار مانيه في الستينات والسبعينات من القرن التاسع عشر هي باريس «الحقيقية»؟ أغلب الظن أن الانطباع الواقعي القوي الذي تحدثه لوحاته «الغداء فوق الحشائش» *Déjeuner sur l'herbe* و«أوليمبيا» *Olympia* لم يكن مستمداً من شوارع المدينة، بل من علاقات الباريسيين المحسوسة مع بعضهم البعض. وعندما ننظر إلى لوحات جواد سليم ومنحوتاته الصغيرة الحجم، نشعر بأنها تجسد رؤية جديدة. وعظمتهم كفنان تكمن في قدرته على الإيحاء لنا بأن مدينته الجميلة وأبطاله الذين صورهم من الحياة اليومية، خالين من العيوب إلى حد مذهل، ربما وجدوا حقاً مثل شخصيات ألف ليلة وليلة وحداث بابل المعلقة التي دفنت في ضباب الزمن.

وسواء أكانت حقيقية أم لا، فإن مدينة جواد سليم ضاعت الآن إلى الأبد، بعدما طمرها نظام صدام حسين بكارثة الشوه الإنساني المروعة في الحرب العراقية - الإيرانية. وبينما كان من الممكن تصويرها في وقت من الأوقات، فهي اليوم عصية على التخيل إلا في صورة الأكنوبة اللذيذة التي لا ترحم. والفن لا يتفصل عن التفاهة بمجرد المظهر الخارجي، وإنما بمدى المشاركة الفعلية في واقع العالم الذي يشغله. وجواد سليم أنقذه الموت من شهود زوال مدينته العزيزة. وكانت وفاته المبكرة في الحادية والأربعين خسارة لا تعوض لثقافة الفنون التشكيلية في العالم العربي.

## التراث كفن



٥٤ - «أطفال يلعبون»، زيت على القماش، ١٩٥٣ - ١٩٥٤، من رسم جواد سليم. إن الخطوط المنحنية - وكلها براءة الألوان - تستخدم هنا لإعطاء شكل الحركة والحياة (كما في الوجوه، والعيون، والأفواه والطيات... الخ). هذه المكونات كلها وضعت على خلفية مضلعات حديثة نمطية، شكلت خلفية المكان ورسمت باللون صفراء ومليئة. الوجوه ذات الأشكال الحادة، والعيون المبالغ في حجمها، مستقاة بكل وضوح من أساليب الفن السومري.

وأهميته كفنان لا تتمثل في أعمال التبسيط التي عمد إليها أولئك المتعطشون بالحنين الجارف إلى الماضي باسم التراث عن يعدّون أنفسهم بين تلاميذه، بل ترجع إلى كون جواد سليم، في محطت تجربته الفنية، من باريس وبيكاسو إلى روما وفنون عصر النهضة الإيطالية ثم إلى لندن وهنري مور بمدرسة سليد للفنون، نظر إلى العالم مفتوح العينين طليق الروح. وهو أدرك أن لغة الرؤية عالمية، تنتمي إلى الجميع مثل لغة التفكير المنطقي والفطرة السليمة، وعلى خلاف لغة الكلام. والعالم العربي شهد الكثير من الأعمال العظيمة في مجال الفنون التطبيقية والمعمار منذ القدم. ولكن فن «الاستديو» واحتراف مهنة تحديد رؤيتنا للأشياء لم يستمرّا كتقاليد متواصلة إلا في الغرب. وثقافة «الكلمة» هي أكثر من سائدة في العالم العربي الإسلامي، ووضعت عملياً ضد ثقافة التصوير لأن التصاوير مكروهة في الإسلام<sup>(٣٧)</sup>. فالشعراء، وليس الرسامين، هم الذين مكثوا ملوك الثقافة العربية على مر العصور. وربما كان جواد سليم أعاد اكتشاف لوحات الرسام العربي الواسطي الذي عاش في القرن الثالث عشر، والتقاليد القديمة للنحت الآشوري والبابلي. ولكنه لم يفعل ذلك بتجاهل «اللغة» الإنسانية العالمية لرؤية الأشياء، وهي لغة حدث أنها تشكلت في أوروبا إلى حد كبير. فالانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتركيبية والواقعية «الاجتماعية» والتشكيلية الجديدة والمستقبلية والسريرية والعامة، وكل المذاهب الفنية الأخرى، ستبقى دائماً موجودة في انتظار من يتبناها أو يرفضها أو يعيد صوغها. ومن هذه الزاوية لا يمكن للفنان، أياً كان جنسه أو تراثه الثقافي، إلا أن يكون «عالمياً» بالكامل في مصادره الفنية. وأهمية جواد سليم الدائمة، هي أنه جاء بتلك اللغة إلى جزء من العالم، يقتصر إلى الفن التشكيلي وأبدع بها شيئاً جديداً.

ولم تُسد تلك النظرة نفسها في العراق. فتلاميذ جواد سليم وزملاؤه وأتباع مدرسته في العراق اليوم، أغفلوا ما كان يعتبره من البدعيات. وقفة المثقفين عادة تتبني نظرة مشابهة لرأي شمس الدين فارس في كتابه «المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر»، حيث يلقي باللوم على «الأمبريالية الجديدة»،



## التراث كفن

بدعوى أنها تسببت في كل الاتجاهات الفنية نحو التجريد والبعد عن الواقعية، زاعماً أن القصد الخبيث من هذه التيارات هو دق إسفين الشقاق بين الجماهير وفنانيها. وكان هتلر يردّ المعزوفة إياها مراراً وتكراراً في أواخر الثلاثينات. ويرى شمس الدين فارس، كما يرى سائر العراقيين، أن جواد سليم يمثل نموذجاً للفن «الوطني القومي»<sup>(٣١)</sup>.

وأحياناً ينطلق هؤلاء المثقفون من دافع لئيم مثلاً أظهر شاكر حسن عندما حاول «إعادة تفسير» الحقيقة الساطعة الوضوح، وهي أن جواد سليم كان شديد الإعجاب بالمصادر الأوروبية، وتعلم منها، وعلى الأخص أعمال هنري مور. ويقول شاكر حسن: «واقع الحال... هو أن ينسب اهتمام هنري مور إلى التأثيرات الحضارية للحضارات القديمة وبالأخص حضارة وادي الرافدين»<sup>(٣٢)</sup>. وهو يعني، بعبارة أخرى، أن هنري مور شخصياً ليس لديه ما يمنحه لفنان عراقي، وأن جواد سليم إنما كان في الواقع ينظر من خلال أعماله مستعيداً جذوره القديمة في أرض الرافدين.

ومثل هذه المفاهيم هي الخطوات الأولى نحو نرجسية ثقافية بلغت ذروتها المهولة في سوقية صدام حسين. وقد تم تحويل جواد سليم إلى شخصية أسطورية بإنكار المؤثرات الواضحة غير العربية في فنه، ومن خلال الاعتقاد بأن قيمته ترتبط بقضية «قومية»، وبزعم أنه فن «شعبي» المقاصد. إلا أن فن جواد سليم مدين لهنري مور وبيكاسو بقدر ما هو نابع من الفن الأشوري أو الإسلامي. ويوميته التي دونها خلال السنوات الحاسمة من نشأته الفنية، بين عامي ١٩٣٨ و٤٦، تحتوي على مواد مدونة بأربع لغات، وكان الفنان، في محاولة تسجيل أي شيء يثير اهتمامه، كان يعتمد تلقائياً إلى استعمال إحدى اللغات الأربع التي تعلمها بنفسه من أجل الإلمام بالفن الغربي. ومعظم الفنانين داخل العراق اليوم، لا يستطيعون حتى التعثر في قراءة صحيفة بالانكليزية، والاسوأ من ذلك أنهم لا يحسون بتوقه العارم إلى التعمق في معرفة الثقافات المختلفة عن ثقافتهم الخاصة، وهي ثقافات من الواضح جداً أنها أسهمت في تشكيل العالم الذي يعيشون فيه.

وجواد سليم لفت الأنظار لأول مرة في سنة ١٩٥٢، حين اشترك في مسابقة دولية لوضع نموذج نصب يمثل «السجين السياسي المجهول». وكان تصميمه واحداً من ثمانين وقع عليها الإختيار من بين حوالي ٣٥٠٠ تصميم قدمت بقصد عرضها في صالة تيت للمعارض الفنية في لندن (أنظر الشكل ٥٥). وهو الوحيد الذي نال جائزة بين الفنانين العرب المشاركين في تلك المسابقة. وفي العام التالي قام بجولة فنية في الولايات المتحدة لقيت نجاحاً كبيراً. ولم يحظ فنان عربي آخر، في الخمسينات، بمثل ذلك التقدير العالمي، وما يدعو إلى الدهشة أن كل هذا كان سابقاً لأي اعتراف بموهبته الفنية داخل بلاده نفسها.



٥٥ - «السجين السياسي المجهول» نموذج مصغر من الجبس، ١٩٥٢، مشاركة جواد سليم هذه في المسابقة، نالت الفبول من بين ٣٥٠٠ مشاركة جاءت من شتى أنحاء العالم.

### الشجرة الغريبة

كانت إقامة نصب الحرية في سنة ١٩٦١ هي التي حولت جواد سليم من «عدو للشعب» عام ١٩٥١، إلى فنان عراقي «قومي ووطني» كما يُعدّ اليوم.

## التراث كفن

وانتقاد نصب الحرية يشبه امتداح نصب صدام حسين، إذ أن كلا منهما، بطريقته الخاصة، يشرف فنان الثقافة العراقية وطاغيته. فالبلط مقابل نقيصه، كالفنان ضد الطاغية، كجواد سليم بالنسبة لصدام حسين. أم ترى ينبغي أن تجري المقارنة بالعكس؟ وليس من اليسير أن يصل رسام ونحات إلى مثل تلك المنزلة الرفيعة في إطار تقاليد ثقافية عربية إسلامية. وهكذا نرى أن العراق من حيث السياسة والفنون التشكيلية معاً شذ عن القاعدة المألوفة في البلدان العربية الأخرى، التي لم يحدث إطلاقاً أن أياً منها، منح مثل هذه المكانة الاستثنائية لزعيم سياسي أو فنان تشكيلي، ناهيك عن تبجيل الاثنين معاً في آن واحد.

والهالة الأسطورية التي تحيط بجواد سليم و«ذروة فنه» - أي نصب الحرية - ربما بدأ نسجها بالبيان الذي كان أعده رئيس اللجنة المختصة بمناسبة إزاحة الستار عن النصب<sup>(٣)</sup>. ولكن استمرارها يُعزى إلى فنانين آخرين، كخالد الرحال وشاكر حسن ومحمد غني والرسام والناقد الفني جبرا إبراهيم جبرا، وكلهم يعدون أنفسهم من تلاميذ جواد سليم، ومن أتباع مدرسته وأشد المعجبين بفنه. وهؤلاء، وليس الساسة، هم الخطط البشري الذي يربط الفن بالتفاحة ربطاً وثيقاً في العراق. ولدى وفاة جواد سليم راح محمد غني يعمل على نحو متواصل لإنهاء العمل وهو كان يلزمه طيلة الوقت (حيث ساعده في إيطاليا على تكبير نموذج النصب وأثناء صنع المصبوبات البرونزية). وكانت تلك فترة مرانه التي استفاد منها لتنفيذ الأعمال التي كلفه بها النظام البعثي فيما بعد.

ورفعت الجادرجي المهندس المعمار المرموق الذي تعاون مع جواد سليم في بناء نصب الحرية، وكان صديقاً شخصياً حميماً له، أصبح في عام ١٩٨٠ مستشاراً لأمانة العاصمة حيث أشرف على كافة مشاريع الإعمار الضخمة في بغداد. وتصميم المباني المكرر على نحو شديد الغباء في شارع حيفا (أنظر الشكل ١٤) عبارة عن شكل مختلف من أعمال أفضل بكثير كان صممها خلال الستينات. وحسن وجبرا وغني والرحال، كانوا كلهم منذ البداية أعضاء في «تجمع بغداد للفن الحديث» الذي أنشأه جواد سليم في سنة ١٩٥١ بقصد خلق تعبير فني جديد، يتسم بطابع عراقي متميز. وكانت أعمالهم في السنوات المبكرة

تبشر بمستقبل مختلف عما ظهر بالأشغال المدنية التي نفذت في الثمانينات (أنظر الشكل ٥٦). إذا فكيف حدث أن جبرا، الذي عمل أكثر من أي شخص آخر على التعريف بموهبة جواد سليم، قد قدم في كتابه الأخير، سلسلة من اللوحات المريضة الموهلة في التعبير عن الحنين والعاطفية كنهاج لما وصل إليه الفن العراقي في الثمانينات منذ أيام جواد سليم ونتيجة لأعماله؟ (أنظر الشكلين ٥٧



٥٦ - باب خشبي محفور، عماد غني، ١٩٦٤. اقتباس ذكي لعناصر النقوش العربية، من الواضح تأثير جواد سليم عليه.

## التراث كفن

و(٥٨)٣٧١. والمفروض أن جبرا هو أدرى من غيره بقيمة تلك الأعمال. ولكن يبدو أن شجرة الحرية التي غرست في عام ١٩٥٨ أنتجت ثمرة غريبة.



٥٧ - «فارس» لوحة زيتية، من أعمال فائق حسن في الثمانينات. الموضوع عبارة عن حنين صرف للماضي، أنتجته الفنان يرسم بيروقراطي البعث وشيوخ الخليج الذين يرغبون في أن يتذكروا جذورهم البدوية العربية. فائق حسن كان واحداً من كبار التجريبيين في الفن العراقي. عند نهاية الأربعينات، كان فائق حسن قد خسر مسبقاً الإمكانيات البصرية التي يتيحها العمل عبر التقنيات الانطباعية، قبل أن ينتقل إلى مستوى من العمل آخر. فلماذا تراه يعود إلى هذه التقنية في الثمانينات؟ الجواب بسيط: المال والإذعان أمام الذوق الجماهيري.



٥٨ - «القائد المناضل صدام حسين مع شعبه»، زيت على القماش، سنوات الثمانين، من رسم محمود أحمد، تنويعاً لآخرى على أنجاء «الكيش» الذي أبرزه جبرا إبراهيم جبرا كنموذج على أفضل ما في الفن العراقي خلال الثمانينات.

وهناك أيضاً نموذج جامع الخلفاء الذي صمّمه محمد مكية وتم بناؤه بنفقات زهيدة في سنة ١٩٦٣، ثم أشاد به الرئيس معتبراً إياه تحفة فنية في عام ١٩٨٠، بعدما أصبح يُبدي اهتمامه المفاجيء بالشؤون الدينية وتصميم المساجد والجادرجي في قرارة نفسه، فنان عصري، واهتمامه بالتراث كان سطحياً على الدوام (أنظر الشكلين ٥٩ و ٦٠). ومع ذلك فلإن فن العمارة، على خلاف الرسم والنحت، كان يستند إلى تراث غني جداً يمكن الرجوع إليه في أي وقت. وكان مكية يسر أغواره منذ الخمسينات قبل فترة طويلة من تحول التراث إلى تقليعة رائجة. ولما كلف ببناء مسجد صغير حول مئذنة عباسية متداعية من مخلفات القرن التاسع الميلادي، أعذّ تصميمياً كان الأول من نوعه في العراق آنذاك (أنظر الشكلين ٦١ و ٦٢). والأفكار التي تضمنها - وهي مفاهيم الصيانة الحضرية ومراعاة الظروف الإقليمية من ناحية الشكل واستمرارية التراث المعماري واحترام البيئة المحلية - كان لها تأثير كبير على جيل جديد من مهندسي المعار الذين درس كثيرون منهم على يد مكية في كلية الهندسة المعمارية ببغداد.

وفي سنة ١٩٨٠ التي اندلعت فيها الحرب مع إيران، أصبحت التقاليد العباسية في فن العمارة تبدو بمشابة تراث وطني يتسم بصيغة إسلامية ملائمة. فظهر مشروع توسيع جامع الخلفاء. وفي هذه المرة لم يهدم الموقع القديم كما جرت العادة من قبل، وإنما ركب المبنى الجديد المضخم على البناء الأصلي وكان كل طبقة منه تمثل مدينة مختلفة (أنظر الشكل ٦٣). وبعدئذ جاءت مسابقة جامع بغداد الرسمي لتشييد مبنى يتسع لثلاثين ألف نسمة، بالمقارنة مع جامع الخلفاء الذي شُيّد سنة ١٩٦٣، ولم يكن يتسع لأكثر من خمسين شخصاً لأداء الصلاة في وقت واحد. وطلب من مكية أن يشارك في المسابقة، فكانت الضخامة المفرطة في التصميم الذي تقدم به (أنظر الشكل ٦٤) دليلاً على حجم المسافة التي قطعتها الطبقة المثقفة العراقية كلها منذ أيام جامع الخلفاء الذي تميز بالبساطة ومهارة الصنعة. ومن ثم أخذت المشروعات العمرانية والنصب التذكارية تتعاقب واحدة تلو الأخرى في تواتر مذهل، فيما أصبحت تتسم أكثر فأكثر بالمبالغة الحمقاء. وتحول التراث إلى شبه رحي عملاقة يدور معها كل

## التراث كفن

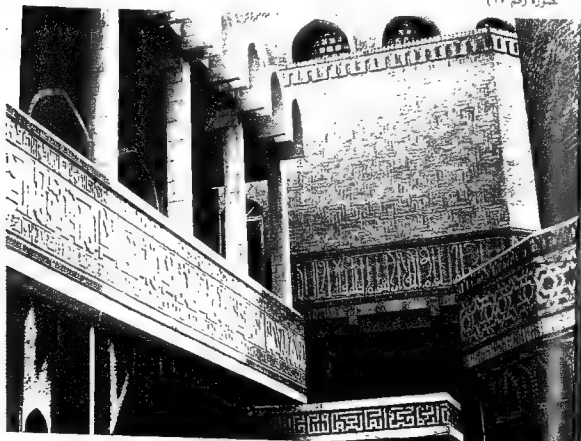


٦٠ - قوس تيسعون حوي بغداد (يتني إلى القرن الثالث قبل الميلاد) يعتر أعرض قطعة من البناء الحجري من الآخر غير المدعم، في المال، ومن الحبل أو حالد الرجال قد اقتس شكل بضمه من هذا القوس



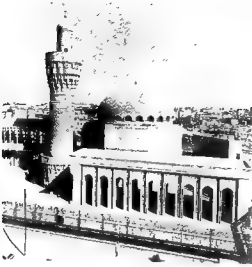
الحصن القديم للجندي المهيول في ساحة السعدون، من تصميم رفعت الخالدجي، أقيم في الستينات، وزيل في الثمانينات بغية إخلاء المكان للصب الذي صممه خالد الرجال حول الموصوع نفسه (راجع

صورة رقم ١٧)

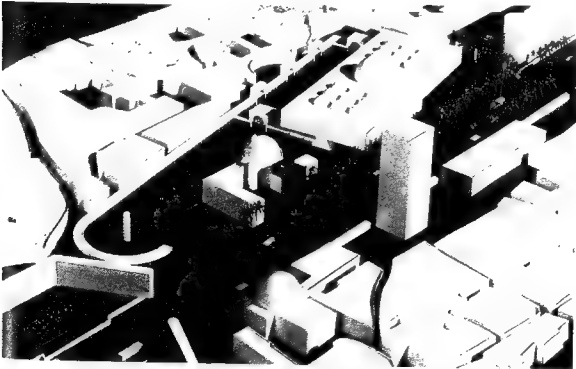


جامع الخلفاء الذي صممه محمد مكية في العام ١٩٦٣. يعتر توليفاً دينياً بين تصاميل الأجر القديم والحديث. إلى اليمين يظهر جزء من قاعدة المنارة

## النصب التذكارية



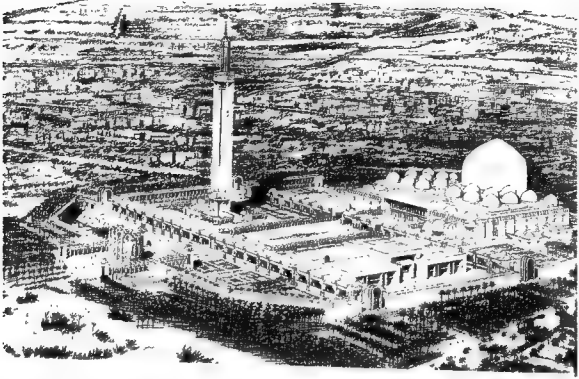
٦٢ - جامع الخلفاء. يمكن النظر إلى المني بإسره عل أنه قاعدة أساسية لثارة الفلزي القاعة في القرن التاسع.



٦٣ - مشروع توسيع جامع الخلفاء، مقدم من الهيئة التعاونية للمهندسين في العام ١٩٨٢. انطلاقاً من التراث (الشارع) وصولاً إلى التراث كفن عملي تنسيقي (مخطط العام ١٩٦٣) إلى التراث وقد تجل على شكل فورة أنصب كروية في سنوات الثمانين. إن الجانب الإيجابي الوحيد في هذا المشروع يتجل في الحفاظ على شق أجزاء المدينة نء واحد.



## التراث كفنّ



مسابقة مشروع جامع بغداد، من تصميم محمد مكيّة في العام ١٩٨٢. قارن هذا المشروع بالمشروع الذي قلمه ووبرز فتوري لنفس المسابقة (الصورة رقم ٣٥). على عكس مشروع فتوري، يبدو المشروع هنا مستقى مباشرة من التراث العباسي.. ويلاحظ أنه لا يفرق في معمار الأفتخاخ الشكلية الخارجية، بل يصب في قلب المبنى منه. كما أنه لا يعاني من إشكالات المعنى المطروحة على مشروع فتوري، بل هو - إن جاز لنا القول - يتلام مع المدينة كلياً، في السراء والضراء.

مهندس معمار وكلّ فنان في البلاد. ولا داعي هنا لذكر أسمائهم. فخبيرتهم سبقت الإشارة إليهم، والباقون كانوا يقلدونهم فقط.



## الفصل التاسع

### تفرد النصب

ولو أن أي مجتمع أصبح حقاً كالقسيطة الجيدة التي تجسد المزايا الرفيعة للجيل والنظام والإيجاز وإخضاع الجزء للكل، لكانت الحياة فيه كابوساً مريعاً، لأن مثل ذلك المجتمع - إذا نظرنا إلى الواقع التاريخي للبشر الحقيقيين - لا يمكن أن يقوم إلا من خلال التناسل الإنتقائي وإبادة غير اللاتقنين بدنياً وعقلياً، والطاعة العمياء للزعيم ووجود طبقة ضخمة من العبيد تخفى عن الأنظار في الأقبية والسرديد.

والعكس صحيح أيضاً. فالقسيطة التي تماثل الديمقراطية السياسية فعلاً - وثمة نماذج من هذا القبيل للأسف الشديد - تكون عديدة الشكل وملينة بالهذر وخالية من الطرافة وعملة تماماً.

و. هـ. أودن في مقال «الشاعر والمدينة»<sup>١١</sup>

إن نصب صدام حسين، من بين كل النصب التذكارية والأعمال الفنية الأخرى التي حفلت بها فترة الثمانينات في بغداد، يفرد بشيء رهيب إلى حد يحبس الأنفاس، ويفوق كل تصورات الأسباب والبواعث، وهو في آخر الأمر شيء مرعب ويستغلق على الفهم. فعل أي أساس يقوم مثل هذا الشعور تجاه النصب؟ وهل يحتاج إلى مبرر؟ إنه على مستوى معين، شعورٌ مطلق لا فكاك منه ولا يمكن تبريره، إذ أنه مجرد إحساس مبهم. ومع ذلك فهو بحاجة إلى التفسير والإسهاب في شرح دوافعه ومسبباته ووصفه مراراً وتكراراً بشتى الطرق. لماذا؟

لأنه لا بد من الحكم على مصدر هذا الشعور في خاتمة المطاف.

والفصول السابقة من هذا الكتاب تضمنت محاولة للعثور على هذا الشيء الغامض الفظيع في المظهر الخارجي للنصب، وفي طريقة عمل الشكل، وفي ارتباطه الواضح بسلطة الدولة وابتذال الفن المحلي. وكانت بمثابة تنقيب أثري منظور باستعمال لغة فرضتها طبيعة النصب ذاتها، مع أخذه على محمل الجد بقدر ما يدعي لنفسه من جدية، ولم تكن محاولة تجريدية صرفة باستخدام هذا النصب كمعبر للوصول إلى هدف آخر.

أما الآن فنحن في مواجهة مسألة مختلفة. إنها مشكلة تصنيف ذلك الشيء المفرغ. أهو سوقية العمل؟ ولكن السوقية حين تكون فذة على هذا النحو، فمعنى ذلك أنها ابتعدت عن مفهومها العام إلى حد ينسف مدلول الكلمة ذاته. وإذن فهل هو فن؟ إن هذا السؤال أصعب حتى من سابقه، لأن النصب شديد الارتباط بكيفية تحول الفن إلى تفاعلة في العراق. فصدام حسين صنع قطعة مذهلة من الكبتش اشتملت على لمحة فنية واحدة تجلّت في صب قوالب الذراعين. والابتذال، على خلاف الفن، تجربة تشترك فيها لاشعورياً وتخلّقها ثقافة كاملة (أنظر الشكلين ٦٥ و٦٦). فهل يمكن لثقافة بأكملها أن تشارك في إنتاج نصب كهذا؟ إن الفوارق بين التفاعلة والسوقية والفن لا بد من رؤيتها عياناً، وإلا تحولت إلى مجرد أوهام من نسج الخيال. فلا بد أن تكون موجودة في الواقع المادي للنصب نفسه. ومن ناحية أخرى، فإن السوقية التي تفوق الوصف في هذا النصب ككل فريد، تضع علامات استفهام على كافة تلك الفوارق. والحقيقة أنني ما عدت أدري أية مقاييس يمكن استعمالها للحكم على ما أشاهده هنا.

ومثل هذه المحنة تصوّرهما أودن عندما كتب «الشاعر والمدينة»، إذ أنه في تلك المقالة الرائعة اعتبر الفرق بين الفن والسوقية أمراً بديعاً. فمهنه الفنان عنده وظيفة أخلاقية، ومقولات المنطق ذات مغزى. ثم جاء أندي وارمول فأشار إلى أن تلك المقولات التي سلم بها أودن أخذت تفقد قوتها. وفعل روبرت فيتوري الشيء نفسه فيما يتعلق بفن العمارة، وبذلك أحيا أسلوب هذا



٦٥ - يتوض هذا الرجل تجارة متواضعة لا بأس بها عبر بيعه لوحات لصلام حسين رسمت بواسطة أم الرسام. من الأمور المقلقة إحساننا بأن في هذا للشهد الحسية الثقافية - السياسة البعيدة عن وعي الذات، التي نجدها في النصب نفسه.

الفن ودفع بأبناء المهنة إلى الشك في قواعده الأساسية والسير في اتجاهات جديدة. فمذهب ما بعد الحداثة والمدرسة التحليلية وحتى العودة إلى الكلاسيكية في الفن والمعمار نشأت كلها من مثل هذا التزاوج بين الابتذال والفن. ونتيجة لذلك، فإننا الآن نعيش في عالم نسبي تماماً. فلم تعد ثمة قواعد عامة، سواء في شكل أمبراطوريات قديمة أو نظريات أساسية عن الطبيعة البشرية، أو مفاهيم للتقدم عبر التاريخ أو أنظمة فلسفية «مثالية» فيما عدا النظر إليها كمخلفات تاريخية طريفة<sup>(١٣٦)</sup>. ويمكن للأراء الفنية، حتى أكثر من الأحكام الأخلاقية، أن تتخذ أي لون في هذا العصر.

إن الكثير من هذه التطورات أتى إلى التحرر، وخاصة في مجال الخيال الشخصي وازدهار أساليب مختلفة للحياة. ومن الناحية الثقافية أحدثت تنوعاً ومؤثرات ينجصب بعضها البعض، فظهرت ميادين جديدة تتجاوز فروع المعرفة



٦٦ - رسم شعبي رائج ورخيص الثمن، يمثل مشاهد من عذاب الآخرة الذي يتعرض له أعداء الحسين من علي؛ بداية المبعينات

التقليدية (كالدراسات الثقافية المتعلقة بقضية المساواة بين الجنسين ودراسة ثقافة السود مثلاً). وعلى الصعيد السياسي، كان لها أيضاً تأثير تحرري بالنسبة لأجزاء العالم التي كانت خاضعة للإستعمار من قبل. أما على المستوى الفكري، فإن ظاهرة النسبية أسفرت عن عواقب وخيمة، ولا سيما أنها أدت إلى شيوع الموقف السلبي المتمثل في التخفي وراء المشاعر الشخصية البحتة، والخوف من إطلاق الأحكام وتفاذعها. ولغة الكلام عن الفن اليوم تلتخص في التعبير عن «الإعجاب» أو «عدم الإعجاب» بالأشياء. فإن أعجبك الشيء فهو فن، وإن لم يعجبك فهو ليس كذلك. والمشكلة هي أننا لكي نستطيع طرح ما نعتقد أنها التساؤلات الأساسية الحقيقية عن نصب صدام حسين (ناهيك عن إمكانية

تفرد النصب

الإجابة عليها)، لا بد أن نرفض هذه النظرة النسبية القائمة على مجرد الشعور الفردي بحيث نتوصل إلى أحكام تقف على أرضية مشتركة.

إن حنه آرندت، وهي شخصية فريدة في الفكر الغربي، لم تكن قط ممن يتفادون مواجهة المسائل الصعبة. وفي كتابها الرائع عن محاكمة أدولف آيخمان استحدثت تعبير «تفاهة الشر»<sup>(٨٦)</sup>. وكانت قد حضرت المحاكمة وهي تتوقع مشاهدة شيء رهيب و«شرير بالفطرة»، كما وصفته في كتابها السابق «منابع حكم الاستبداد». ولكنها بدلاً من ذلك، كشفت أن آيخمان كان مجرد موظف ملتزم خارق البلادة ورب أسرة مخلص قضى حياته كلها يفعل ما يؤمر به لأنه لم يكن يعرف غير ذلك. والشر الذي أمضت فترة طويلة من حياتها في محاولة فهمه وتحديد دوافعه، لم يصبح أقل أهمية لدى اكتشافها أنه نافه الأصل عند مستوى معين، بل ازداد خطورة. وذلك أن آيخمان كان عادياً للغاية وشديد الشبه بالكثيرين من الناس الآخرين. وهذا أفزع في نهاية المطاف، وهو ما قصدت آرندت إلى توضيحه. وقد استعملت عبارة «تفاهة الشر» لتخليص نفسها عاطفياً من فكرة الشر النازي «القطري» المبهمة. فالمسألة في نظرها تحولت أخيراً إلى تلك الظاهرة الأكثر مدعاة للخجل والتواضع، وهي أننا قادرون كلنا على فعل الشر في ظروف معينة من التطرف»<sup>(٨٧)</sup>.

فهل يمكننا بنظرة آرندت هذه مقارنة نصب صدام حسين بـ «تفاهة الشر عند آيخمان»؟ إن الإجابة تتوقف على كيفية التفاهة والفن أو السوقية والشعور المبهم الرهيب الذي يشيره هذا النصب. وأنا أجد نفسي باستمرار واقعاً تحت إغراء استعمال عبارات مثل «سوقي على نحو فريد» أو «كيتش إلى حد مدهش». لماذا؟ إن آيخمان بالتأكيد لم يكن «نافهاً على نحو فريد» فالفكرة في حد ذاتها مستحيلة. ومن ناحية أخرى فإن صدام حسين يبرز على نحو مغاير لما أتيج لأيخمان. فهو على كل حال ليس موظفاً عادياً بل حاكماً وصانعاً لمدينته ومشعباً بسلطة حقيقية»<sup>(٨٨)</sup>. ونصبه يبرز بالمقارنة مع غيره، وحتى بالنسبة إلى قوس النصر الذي رسمه هتلر (أنظر الشكل ٢٠) وهو لا يعلو كونه صورة مضخمة جداً من قوس النصر في باريس. وهتلر كان يعاني عقلة نفسية تجاه باريس، وكان يريد

لبرلين أن تفوقها اتساعاً وجمالاً، فظن أنه يستطيع تحقيق ذلك الحلم بمجرد إقامة نسخة مكبرة جداً من قوس النصر (وشارع الشانزليزيه)، ودافعه الذهني إلى إنشاء قوس النصر أيسرُ قهماً من بواعث صدام حسين.

ولنعد إلى السؤال: إذا كان نصب صدام حسين يثير قضية الشر مثلما أثارتما ممارسات آيخمان، فهل يكمن سر ذلك في سوقيته أم في صفته المشابهة للكيتش أم في كونه شيئاً مهولاً مبهماً يعجز الأفهام مثل عمل فني عظيم؟ وهل يمكن للتقييم الأخلاقي، من هذه الزاوية، اتخاذ شكل ولون ونسج معين؟ وهل يمكنه اكتساب حضور مادي؟ إن ابتذال التراث دمر التراث كفن في العراق. إذاً فما هو الفن اليوم في هذا الركن الصغير من العالم؟ ومن يملك معايير الحكم على ذلك؟ وهل يمكن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة؟ إنها أسئلة ينبغي أن تطرح على أية حال.

### الفن ومدينة أفلاطون

إننا نطمئن للقول بأن الرقابة، وليس الابتذال أو العامية، هي الأرضية المعتادة التي يلتقي عليها الفن بالطغيان. وفي تلك الحالة يمكن طرح نصب صدام حسين جانباً كاستثناء شاذ بكل تأكيد، ونستطيع العودة إلى قناعات أودن بشأن الفن. أو يمكننا، بدلاً من ذلك، افتراض اللامبالاة أو الحياد الأخلاقي للفن كما يفعل وارهول وفيتوري. وعندئذ ربما نستطيع النظر إلى هذا العمل بطريقة «موضوعية» ومن دون غضب كما لو أنه مجرد شيء طريف. والفن على كل حال يمكن له أن يزدهر حتى في ظل الطغيان (كفن مصر الفرعونية وأشور القديمة والفن الإسلامي في القرون المتأخرة من فترة الانحطاط السياسي، والفن الإيطالي في السنوات المبكرة من دكتاتورية موسوليني). ألم يكن حيرة مهندسي المعمار يبررون دائماً أعمالهم بدعوى أنهم يبنون للأجيال القادمة؟

يقدم لنا أفلاطون أوّل وصف وربما كان الوصف الأكثر إسهاباً، للكيفية التي تكسب بها عناصر الفن والتفاهة والابتذال والجمال والمثل الأخلاقية، معنى في علاقاتها ببعضها البعض، من خلال ارتباط لا يتفصم بمديتها الخاصة (وذلك



تفرد النصب

بالمعنى الإغريقي القديم للدولة أو دولة المدينة ككل ثقافي وسياسي قائم بذاته). ولكنه لم يفعل هذا بالوقوف على الرمال المتحركة في عالم متقلب، وإنما أوجد بنفسه نظرة جديدة إلى الأمور. فتناول الفن والسياسة من منظور الإشتناء الذي تصوره على شكل مدينة مثالية إلى حد مستحيل، حتى أنه أبعد عنها هوميروس، مع أنه كان الفنان المفضل عند أفلاطون. واقتفى خطاه روسو في رسم صورة المدينة الفاضلة<sup>(٨٧)</sup>. وكلاهما واجها المشكلة الرئيسية التي يدور حولها موضوع هذا البحث ولم يحجا عن إطلاق الأحكام. فهل يمكن استخدام مفهوم الفن عند أفلاطون لتسليط الضوء على نصب صدام حسين؟ إذا أمكن ذلك، فربما يملك الجنس البشري بالفعل وسيلة للتخاطب عبر حدود الثقافات الشديدة التباين وعبر أكثر من ألفي عام من عصور التاريخ.

ومدينة أفلاطون هذه ليست مجرد مكان، وإنما هي مجتمع حسن التنظيم، متقن التركيب، محكم التوازن كالقصيدة الجيدة التي يتحدث عنها أودن. فالمدينة المثالية عند أفلاطون، وهي أكبر من حلقة العائلة وأصغر من المجتمع البشري عموماً، تتجسد فيها كل الموضوعية والصفة الحسية التي ينطوي عليها عمل فني. وهي من صنع الإنسان غير أنها، مثل سائر المدن، تتخذ طابع الضرورة البشرية. فهي تعني تنظيم عالم عشوائي على شكل كل قابل للفهم، يشمل العادات وأنماط السلوك والأعراف والتدابير الاجتماعية وأعمال المؤسسات ومفاهيم الجلال، وكلها، لا بد أن تترجم إلى تناغم حضري، وشبكات اتصال ورموز عامة، وحيز مادي (مفتوح ومغلق وخصوصي وعمومي وكبير وصغير). ومدينة أفلاطون ليست «طبيعية» أو عضوية على الإطلاق، بل هي فكرة ذاتية تحولت إلى الموضوعية. وعندما جاء ألدو روسي في الستينات لإعادة تشكيل نظرتنا إلى المدينة «كعمل فني»، يجدد بنا أن نتذكر أنه كان يقتضي خطي ذلك المفكر العظيم. فهل يمكن القول إن بغداد وأهلها وصدام حسين وأتباعه وجمهورية البعث وقيمتها، تلتقي كلها أيضاً في مدينة أفلاطون؟

إن الفرضية الأساسية التي يقوم عليها كتاب «الجمهورية» (لأفلاطون) هي أن المدينة عبارة عن صورة مكبرة للروح الإنسانية. ويبدأ سقراط بحثه عن روح

العدالة في المدينة أولاً. فالمدينة، في نهاية الأمر، نظام حكم ذو «طبيعة» خاصة تضاهي الروح التي تسودها. ومتى تغير النظام يتبدل أيضاً نمط حياة المدينة بأكملها. والمجتمع المدني عند سقراط هو نتاج شكل الحكم وليس العكس. وقواعد السلوك الأخلاقي ذاتها (كمفاهيم السوقية والفن) تتشكل من الأعراف والقوانين مثل مصنوعات يدوية. وحتى «طبائع» البشر تبدو مختلفة من مجتمع إلى آخر، ناهيك عن أذواقهم وأحاسيسهم الجمالية. والمادة البشرية ربما يتعذر الوصول بها إلى درجة الكمال، ولكنها طيبة. ففن المدينة ونمط حياتها يتغيران حسب نوع الحكم الذي يسودها. والحديث عن «الثقافة الملحمية» لبلاد الإغريق القديمة مثلاً، أو عن حالة «التفسخ والضعف» في فرنسا القرن الثامن عشر، أو «الروح التجارية المفرطة» في إنكلترا القرن التاسع عشر، أو «عطرسة» إسرائيل أو «العقلية الطائفية» عند اللبنانيين، أو «نزعة الانقياد» لدى المصريين، أو الميل إلى «العنف والإغراق في العاطفية» من جانب العراقيين، كل هذا صدى للفكرة الأفلاطونية القائلة بأن الخصائص الثقافية القومية، تتصل على نحو ما بنوع الحكم القائم. ومن هنا لا تبقى أمامنا سوى خطوة واحدة قبل أن نرى كيف أن الفن وتقيضه الابتذال، يتشكلان أيضاً من خلال الأنظمة التي حكم علينا أن نعيش في ظلها.

والطغيان، في رأي سقراط، ينشأ حين يطغى جانب الرغبة في نفس حاكم شهواني (أو مقمع بالحسوية) للغاية. فالطغيان هو تلك الموجة العارمة من الرغبات التي لا نهاية لها، والتي تدفع الحاكم المستبد غريزياً إلى تحقيق أهوائه بالعنف. ومن ثم يصبح المواطنون فريسة للخوف والقلق والحروب والمغامرات التوسعية. فهل كان وصف سقراط ينطبق على نظام حكم البعث العراقي كطغيان من هذا القبيل، أم أن نظام البعث أشتعت فيه جهاراً رغبات كان من الأفضل كبتها أو تهذيبها على الأقل؟ إن «طبيعة» نظام صدام حسين يمكن استنتاجها منطقياً من نصبه التذكاري، الذي يبدو تجسيداً جياً، وصورة ساطعة للنهم الأساسي لدى سائر الطبقة (مما يعيدنا إلى أهمية قرار صب القوالب لنزاعي الرئيس). وعلاوة على ذلك، فإن التعطش إلى صفة الكمال الدائمة

تفرد النصب

المراوغة، وجد تعبيره المثالي في فكرة القومية العربية باعتبارها عقيدة إضفاء الشرعية على الحكم البعثي الذي يتجاوز حدود العراق متطلعاً إلى الوحدة العربية الشاملة. فهل يمكن اختصار شخصية الرئيس العراقي في صورة شهوانية مفرطة تنوق بطبعها إلى التوافه؟ وهل النظام العراقي ملتزم، وعلى نحو عميق، بالبحث المتواصل عما يفتقده المجتمع وقائده في نفسيهما بوجه عام؟

إن النموذج الذي رسمه أفلاطون لحكم الاستبداد لا يسري على العراق اليوم، لأن مدينته الفاضلة تخلو من الفن حسب تعريفها ذاته. فالفنانون لا وجود لهم في صميم حياة مدينة الاستبداد كما تخيلها أفلاطون، بينما تعج بهم بلاد صدام حسين. والفنانون في مدينة حكم الاستبداد - مثل شخص سقراط في أثينا القديمة - يعيشون على هامش حياتها كمصدر إزعاج ودخلاء يكون مصيرهم دائماً إما التجاهل أو النفي أو الإعدام. والفنان في المدينة غير الفاضلة (وهي عند أفلاطون تشمل الديمقراطية) لا يمكن أن يكون شخصاً مثل آندي وارهول، لأنه متمرّد كجواد سليم في عام ١٩٥١، والأرجح أن يعتبر «عدواً للشعب» خلال حياته. وهذا بالمناسبة هو أيضاً الفنان الحقيقي الوحيد الذي يعترف به أودن في مقاله عن «الشاعر والمدينة»<sup>(١٤)</sup>. وحتى مجرد رغبة الإنسان في أن يكون فناناً، ليس لها مكانة ملائمة داخل دولة الاستبداد في تصور سقراط (كما أورده أفلاطون).

أما في مدينة أفلاطون الفاضلة فإن الفيلسوف، وهو أيضاً دخیل، يملك السيطرة الكاملة على المدينة. وهو بالضرورة مشحون عاطفياً كنظيره الحاكم المستبد، والفارق بينهما هو أن الدافع الجنسي عند الفيلسوف يقترن بالعقل (الذي كان معناه لدى الإغريق يشمل سداد الرأي) لا بالرغبة الحسية. ويشارك المستبد والحاكم الفيلسوف في أن كلا منهما يتصف بالتصميم الدائم على بلوغ الهدف ويتملكه الشوق إلى بلوغ الكمال، وذلك على خلاف الفرد الديمقراطي الحقيقي الذي يكون متساعماً وغير مؤد ولا يأخذ الأمور على محمل الجد كثيراً (سواء من حيث الرغبة في المعرفة أو السلطة أو الجنس أو أية رغبات أخرى). وفي النظام المثالي تحكم السلطة داخل الروح الفردية (فيصبح كل الناس راضين

عن مكانتهم في المجتمع). فهي تسيطر على نفوس الجميع متجسدة في شخص الملك الفيلسوف.

ولم يكن أفلاطون يفرق بين الفن والفلسفة، حسب مفهومنا لاهتين العبارتين اليوم. فالفنان في تصوره هو أشبه ما يكون بأحد مطربي القرن العشرين، أي أنه مثل «مايكل جاكسون»، يقدم ما يرضي أذواق وأهواء «العامّة». والحقيقة في نظره تتعلق بالفضيلة، وهي مهمة الفلسفة وحدها. والفنان عنده يتناول مظاهر الغموض المشعبة في أحوال البشر، كما هي لا كما ينبغي أن تكون. فهو ينظر إلى الرأي والطبيعة «المقلدة» أو صانعي الأشياء الحقيقية. وبالتالي فهو مثل مايكل جاكسون يتعامل مع أشباح أو أوهام حقائق خلقها آخرون أو عاشوها على الطبيعة. ونستنتج من آراء أفلاطون أن أمثال هؤلاء الفنانين لا يلفقون الواقع هم أنفسهم، ولكنهم فقط يقلدون الغير، ولهذا السبب احتقرهم. فالفن في اهتمامه بمظاهر الأشياء الخارجية وحدها (دون الغوص في جوهرها أو العنصر «الخبر» فيها) لا يسلو كونه انعكاساً لصورة الحياة بكل تنوعها وتنقضاتها السطحية بدلاً من التعمق في حقيقتها التي هي أيضاً (في نظر أفلاطون) ما ينبغي أن تكون عليه الحياة. ومع ذلك فإن عملية الخلق الفني التي تحاكي واقع الوضاعة والنبيل معاً من دون تمييز، هي في حد ذاتها محاكاة لممارسة الحكم، وبالتالي تنافسه على كسب ود الناس. وهذا هو مصدر الصراع الأساسي بين المدينة والفنان العظيم. وذلك أن الحكام (كالفنانين المحدثين قبل وارهول) هم صناع أشياء حقيقية - وبناء مدن حقيقية - وليسوا رسامي صور وهمية للواقع الرتيب. وطبيعة الصانع، كما يقول أفلاطون، توجهها منفعة الشيء المراد صنعه، بينما تقتصر طبيعة الفن على مجرد المحاكاة. وبما أن صانع الأشياء الحقيقية واضح التفوق على مقلده، فإن الحاكم في المدينة الفاضلة ملزم بإخضاع الفنان لمقتضيات الصالح العام للمدينة. وهو ميروس لم يكن مقبولاً لأن بطله آخيل اتسم بمواطن ضفء إنساني لا يصلح معها كنموذج حقيقي للمواطن في المدينة المثالية (إذ أن شخصية آخيل اتصفت بالغرور والحقد والعبوس). والحاكم بحاجة إلى بطل لا تكتب عنه سوى عبارات الإطراء والمديح والإشادة بذكوره. فأين يجده؟

## تفرد النصب

يقود سقراط محاوريه في النهاية إلى إدراك ما مارسته كل الأديان فيما بعد، وهو أن المدينة، كي تسود فيها العدالة، لا بد أن تقوم على أساس معتقد أصيل لم يحجم أفلاطون عن وصفه بالأكثوية الكبرى. وتتمثل تلك الأكثوية في رواية قصة المدينة من نشأتها على اعتبار أنها كانت تقتدر إلى العدالة. فهي خرافة من أساسها. ويقول سقراط ان الحاجة تدعو إلى وجود فنانين من نوع مختلف عن هوميروس لخلق هذه الأوهام الخرافية وإقناع الناس بها، فلا يعرف أنها أكاذيب سوى حكامهم. ولا وجود لمدينة من دون أبطالها وحكايات إنشائها. وفي المدينة المثالية، يُسخر الفنان لتلبية احتياجات الصانع، فيعمل على نسج تلك الأساطير.

ومن المهم ملاحظة أن أفلاطون لم يحول الفن إلى ثقافة لصالح المدينة الكاملة العدالة عن طريق العنف - كما في مدينة البعث - وإنما بخلق عمل فني رائع من إبداعه. وذلك أن قوة تأثير كتاب «الجمهورية» لا تكمن في منهجه المنطقي، بل في تجسيده لما أسماه أودن «بالقيم الجمالية». والمدينة الفاضلة التي يصورها تنطوي على التناقض بقدر ما تمثل حلاً لمشكلة العدالة في المدينة، لأن جمهورية أفلاطون مكان فظيع أسوأ بكثير من مدينته الإستبدادية. وهي مثل دولة دكتاتورية عصرية، تفرض على الناس العاديين مطالب غير معقولة إطلاقاً. ومن دواعي السخرية أن ملكها الفيلسوف نفسه إنسان تعيش جداً. فأفلاطون يقول لنا إنه لكي يصبح مؤهلاً لمهمة الحكم لا بد أنه يرغب في أن يترك شأنه ليشغل بالفلسفة. وبالتالي فهو يفضل أن يعيش في ظل نظام ديموقراطي يتيح له أقصى قدر من الحرية ليفعل ما يشاء. ولكن حرصه على «مصلحة» مدينته يدفعه إلى اختيار الوظيفة العامة على مفض، بدلاً من تحقيق رغبته الخاصة. فما هي وظيفته بالضبط؟

إن الحاكم الفيلسوف عند أفلاطون، هو الفنان الحقيقي في نظر جيل المحدثين السابق لوارمول وليس «المقلد» التافه الذي جسده لنا طوال الوقت. فالحاكم الفيلسوف مبدع لا مقلد، وهو صانع أهم عمل فني ممكن: أي المدينة. وفي سبيل أن يؤدي هذه المهمة لا بد أن يكون مؤهلاً لها وموهوباً ومدرباً بدقة.

وباختصار فإن الفنان لا بد أن يتعمي إلى صفوة الناس . وهو دائماً يسترشد بما يحقق صالح العمل، أو بعبارة أخرى، كيفية تحقيق العدالة الكاملة في المدينة . ويمكن القول إنه يمارس الفن من أجل الفن أو يتعاطى السياسة كفن . والمركة بين الفلسفة وفن المحاكاة التي حسمها أفلاطون لصالح الفلسفة، تتخذ الآن أبعاداً عصرية إلى حد عجيب . ويمكن اعتبارها، من وجهة نظر هذا البحث، معركة حول طبيعة النشاط الفني بالذات .

والحقيقة تخلق ولا تنشأ من تلقاء ذاتها، ولا يمكن لوجود فن يكتفي بمجرد النقل، دون أي طموح إلى صنع حقيقة ما . فالأشياء «العقيمة» التي نسميها اليوم فناً لا تفي بأية حاجة، باستثناء تلك الحاجة التي ربما تخلقها هي ذاتها . ولم تكن الحال هكذا على الدوام . فالذي أدى إلى تغيير طبيعة الفن هو فقدان عنصر الإيمان ببادئ الثبات والصمود، ومعايير الطبيعة البشرية وأهمية الظواهر الحسية، واختفاء ما أسماه أودن «عالم الحياة العامة كميدان للأفعال الشخصية المصيرة»<sup>(١٠)</sup> . ولم يتبق لنا سوى نوعية الحقيقة التي يصنعها الفن . ومن ناحية أخرى، فإن اضطرابنا إلى أن نعيش تلك الحقيقة طوال الوقت، كما لو كنا في مدينة أفلاطون، هو «كابوس مريع» مثلاً لاحظ أودن بحق . ومن هنا فإن مغزى كتاب «الجمهورية»، لو نظرنا إليه من زاوية العراق البعثي، يصبح مناقضاً لما عناه أفلاطون . فالفن ان لم يكن منفصلاً عن دواعي السياسة والقيم الأخلاقية السائدة، وعمل بعد كافٍ من كل النواحي المتذلة والعامية في الثقافة، فإن حقيقته تدمر نفسها بنفسها .

### النصب في مدينة أفلاطون

لقد أفردنا نصب صدام حسين، لأنه يمثل اختياراً كاملاً للقدرة على التمييز بين الخطأ والصواب . ومن منظور مدينة أفلاطون، يكتسب عمل الحاكم العراقي صفة التضاهة الخالصة التي شهدتها تلك البقعة النعسة في حقبة الثمانينات . وهو يضاهي كشك التفاتق المفضل عندي في لوس أنجليس . ولأنه فريد إلى هذا الحد، فإن النصب يحمل إلى مختلف الثقافات رسالة مؤداها أن

تفرد النصب

الفن لا يمكن أن يفصل عن معايير الحكم على ماهية الفن، كما أن القيم الأخلاقية لا يمكن أن تبقى معزلة عما يحذ السلوك الأخلاقي. أما أمر الإعجاب بهذا النصب أو عدم الإعجاب به، فلا صلة له إطلاقاً بمثل هذه الاستنتاجات. ذلك أن ماديتة الفظة غنية عن الإيضاح. ومع ذلك فإن تلك الرسالة لا تتجلى لنا اليوم إلا من داخل العالم الخاص للبعث العراقي. فلو غرسنا في مكانه التمثال القائم بميدان الطرف الأغر (في لندن)، لبدا شاذاً تماماً وربما مثيراً للضحك. وروبرت فيتوري لم يكن معقولاً في بغداد هو الآخر، كما لا يمكن لمحمد مكية، أن يصنع عملاً فنياً معقولاً في لاس فيغاس مثلاً. أما في داخل المدينة البعثية فإن هذا الرمز المعنوي المهول الذي يُسمى نفسه فناً، فإنه يجتث الأشياء القليلة التي بقيت للإنسانية اليوم كي تؤكد بها وحدتها الجوهرية.

ونجد في صدام حسين تجسيداً لظاهرة نادرة. فهو نموذج للطاغية الذي ظل محتفظاً بقواه العقلية، وربما كان فنه فوق مستوى الجميع أو لم يكن كذلك، ولكن ابتذاله من صنع هذا المجتمع نفسه. ففي مدينة البعث، لم يطرد الفن إلى المنفى، ولكن تم محو الخط الفاصل بينه وبين التفاهة. والفرق بين الاثنين هو السبب في أن نموذج عراق صدام حسين، من وجهة نظر الفن، يتمثل في مدينة أفلاطون الفاضلة، وليس في مفهومه لحكم الاستبداد. ففي العراق اليوم، يصنع الفنانون ومهندسو المعار أعمال التفاهة مثلما يفعل الناس وحكامهم. ولا وجود لفنانين من وزن جواد سليم، بل يوجد فقط صدام حسين وأمثال خالد الرحال من الفنانين. ولا أحد يملك الحصانة إذا اضطر إلى الحياة في مجتمع كهذا. فالتى قامت في بغداد هي مدينة أفلاطون المستحيلة المفترعة، وليست الصورة العادية التي رسمها للإستبداد.

حطم فيتوري لغةً قديمة من أجل خلق أسلوب جديد للتعبير، أما صدام حسين فهو لا يخلف سوى التفاهة. فهل يعتبر هذا تدميراً بلا بناء؟ لنفترض أنه كذلك. فهذا يعني بالنسبة لشعب كامل؟ تصور إجراء عملية جراحية بقصد الاستئصال النهائي لخلايا الملكة «الفنية» من مخ إنسان سليم، وهذا يعطيك فكرة ما، عن الإنجاز المدهش الذي حققه صدام حسين فيما يخص الثقافة

العراقية الحديثة. ومثل هذا العمل يتخطى تأثيره حدود جمهورية البعث، لأنه يمس معجزة في صلب الحياة الإنسانية ذاتها، وهي معجزة في تناول كل الناس أينما كانت أوطانهم. ولعل هذا هو معنى فن صدام حسين وسوقته في النهاية. وربما كان السبب في أن العراق البعثي، لم تعد لديه طريقة ذكية للتمييز بين النوعين، أو وسيلة للتفرقة بين الفن الجيد والرديء، وفصل الفن كله عن التفاهة أو معرفة الصواب من الخطأ. وإذا كان الأمر كذلك، فإن كل إنسان عاقل لا بد أن يفكر ملياً لمحاولة اكتشاف الأسباب التي مهّدت لقيام مثل هذا الوضع العجيب.

### من التراث كفن إلى التراث كتفاهة: لمحة تاريخية

إن التفاهة والفن في العراق يلتقيان في هوس تاريخي متزايد بالهوية الذاتية، سواء كانت «الأنثى» المفضلة التي يجسدها صدام حسين (بتجاوز زعامته لكل أجهزة الحزب والدولة حتى توليه منصب الرئاسة وتصفيته لمجلس قيادة الثورة في عام ١٩٧٩)، أو أنانية التراث «الجماعية» المحيرة دوماً، والتي ولدت قبل وقت طويل من قيام الجمهورية البعثية في سنة ١٩٦٨.

إن فن جواد سليم بلغ أوجه في إطار «روح» فنية وجدت في التراث نبعاً غزيراً للإلهام. وكانت أعماله تخاطب جيلاً كاملاً، وهذا من خواصها المعتادة وغير المألوفة في آن واحد. ومنذ الأربعينات تطورت ثقافة الفنون التشكيلية والمجتمع عبر توتر نشط كظاهرة صحية عادة في الصراع بين القديم والجديد. فغدت كل القضايا (السياسية والاجتماعية والثقافية) توضع على عك النقد. وسادت روح الحداثة المتمردة رغم أن أو (ربما لأن) استعادة الفنون التشكيلية للتراث كانت هي اللب الفني لتلك الروح.

وفي سنة ١٩٥٨ حلت الثورة والحركات الجماهيرية، وتقلب التجارب السياسية والقلق والرجعية والحكم العسكري. وبدأت الفجوة تضيق بين السياسة والثقافة. وازدادت أهمية الثقافة العامة فيها أخذت ألوان الثقافة الرفيعة كشط من منزل ومهني ونقدي تحلي مكانها للدعاية الرخيصة. وصارت الدولة



تفرد النصب

تشعر بحاجة ملحة إلى القيام بدور أكبر بكثير في توجيه المسيرة الثقافية. وفيما بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٨ تحوّل الإنتاج الثقافي في جميع الميادين إلى عمل ثوري ودعائي بينما ظل نقدياً ومثالياً، إلا أنه ما عاد يتسم بالعمق نفسه. وتتضح نقاط القوة والضعف هذه من عمل كنصب الحرية (الذي اجتمعت فيه مثالية القصد مع اضطراب جواد سليم إلى إرضاء النظام، وعنايته الفائقة بتفاصيل النحت، ثم إخفاق العمل الفني ككل). ومع وفاة جواد سليم، أثناء اشتغاله بالمراحل النهائية لنصب أمرت بإقامته زمرة عسكرية، أياً كان مقدار شعبيتها، فإن وفاته كانت إيذاناً بانتهاء فترة خصبة من تاريخ الفن العراقي.

على أن النهاية الفعلية جاءت في سنة ١٩٦٨. فالبعث حول الظواهر التي كانت مجرد اتجاهات طارئة خلال العقد السابق إلى شبه نتيجة منطقية نهائية، وصورة مشوهة من جمهورية أفلاطون. وتحوّل التراث على يديه إلى عقيدة وسلاح في آن واحد. وكل ما تمثل في التراث من توفيق إلى تأكيد الهوية في مواجهة الخوف من زحف الحداثة على الجذور التاريخية - وهو خوف كان له ما يبرره مبدئياً - أقحمه حزب البعث سياسياً في دعوته إلى القومية العربية (علماً بأن أولى الحلقات الدراسية البعثية في العراق بدأت منذ أواخر الأربعينات). ولكن تلك المخاوف، رغم كونها مألوفة وطبيعية تماماً، دفعت إلى أقصى حدود التطرف (في مجال السياسة لا الفن)، حتى تضخمت إلى إحساس بالكراهية والريبة العدائية تجاه العالم الخارجي. وبعد أن كان العالم كله يقابل بالترحاب في البداية (بدليل الملاحظات الإيجابية التي أبدتها الرحالة العرب الذين زاروا أوروبا أثناء القرن التاسع عشر أو ابتهاج جواد سليم بالتعرف على الفن الغربي)، أصبحت النظرة إلى العالم مغلفة بعقدة الاضطهاد، واعتباره مليئاً بأعداء العروبة وعملاء الامبريالية والصهيونية (ولاحظ مثلاً في هذا الخصوص تلك الحملة المسعورة التي جرت بحثاً عن الجواسيس المزعومين، وسيل محاكمات التآمر في العراق بين عامي ١٩٦٨ و ١٩٧٣).

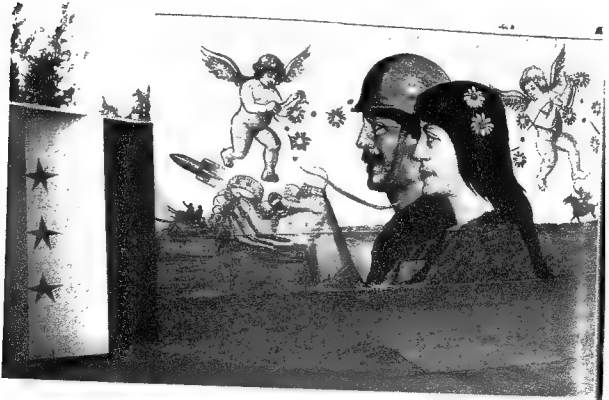
ولعبت دعوة الوحدة - سواء أكانت عربية أم إسلامية - في الثقافة العربية الدور الغيبي إياه الذي لعبته فكرة التكامل العضوي والعودة إلى الطبيعة في

الفكر الغربي الرومانسي. والدافع في كلتا الحالتين توق خادع إلى الكمال، ينبع من عداء عميق (رغم ما ينطوي عليه من تناقض)، لطبيعة الحداثة التي تتسم بالتعددية والإنقسام والإنشطار والفردية. فمدينة الغرباء المتعددة الفئات والعناصر، والتي تقوم في كل مكان خلال المراحل المبكرة من دخول عصر الحداثة، ينظر إليها كمصدر للخطر وبؤرة للهجوم. (ومعلوم أن الرومانسين الأمريكيين في القرن التاسع عشر، أصيبوا بنوبة حادة مماثلة لدى اتساع مدتهم في أعقاب الحرب الأهلية)<sup>(٨٧)</sup>. ومثلما فعل أنسادهم في الغرب، حقق الرومانسيون العراقيون كجواد سليم إنجازات في مجال الفن، ولكن بالتركيز على التراث لا على الطبيعة. (وعلى العكس فإن المزاج الرومانسي في الفكر والسياسة ينشأ من مسؤولية ضخمة كما يبدو من كتابات ميشال عفلق مؤسس حزب البعث)<sup>(٨٨)</sup>.

لقد ولدت سيطرة حزب البعث على الثقافة قبل وقت طويل من وصوله إلى السلطة. فالأفكار التي أدت إلى إضفاء الشرعية على سلطته في النهاية، كانت سائدة في المجتمع خلال الستينات، والأتعد تفسير النجاح المذهل الذي صادفه البعث في العراق وسوريا، ذلك أن أعمق مشاعر العراقيين تجاه الحياة السياسية والطبيعة البشرية وتركيب العالم وتصنيف الأصدقاء في العراق، لا بد أن تكون لها علاقة بتحقيق هذا النجاح. وقد التقت الرومانسية الفنية بالرومانسية السياسية في العراق، متجسدة في صورة النظام البعثي الحاكم طيلة عشرين عاماً. ومع ذلك ينبغي التأكيد على أن التقاءهما لم يكن محتماً ومنطقياً. فقد كان من الممكن أن تظهر نتائج أخرى من غليان الرجل العراقي في الخمسينات والستينات. وطبيعة السياسة تشبه الفن من جهة كون المراحل الجديدة ممكنة الحدوث دائماً من حيث المبدأ. وبما أنه لم يكمن ثمة ارتباط حتمي بين الفن والسياسة في العراق، فلماذا السبب بالذات تصبح الخطوات العارضة التي أسفرت عن لقاءهما، وحكمنا على حصيلة ذلك اللقاء، مسألتين منفصلتين تماماً. ومن هنا فإن القول بأن كل الفن صار ثقافة في بغداد الثمانينات إنما يعني «ماهية الفن» وليس التطورات التاريخية.

تفرد النصب

وعلى تقيض ما حدث خلال الأربعينات والخمسينات، فإن الثقافة التي أوجدها البعث في العراق هي من نتاج الدولة بالكامل، وتتسم بطابع «المحاكاة» لرغبات الحاكم وأهوائه. فالقنان بات مجرد عارض أزياء كما صورته أفلاطون. ولم تعد ثمة أية مسافة نقدية فاصلة، سواء عن الدولة أو عن ذلك المخلوق الخرافي الضروري للمدينة البعثية بدعوى أنه «الشعب». فالشعبية وفكرة الثقافة للجواهر (التي انتهت إلى تفاهة ودعاية مبتذلة) هي التي تسود الحياة الفكرية والفنية في العراق. وعالم البعث المغلق على نفسه، والمتخوف من كل ما هو غريب أو أجنبي، ارتسمت له في الأذهان، صورة موضوعية ونرجسية من دون أي اعتبار للبدائل الممكنة، أو لواقع الأمور في «الخارج»، أو حتى احتمال وجود نماذج «أخرى». وأصبحت إعادة البناء الأسطورية لبغداد صدام حسين وبابل نبوخذ نصر، أو هاماً معقدة يعيشها الناس بالفعل، ونوعاً من الأحلام السريالية



٦١ - ملصق جداري ظهر خلال الحرب العراقية - الإيرانية.

#### النصب التذكارية

التي قد تصلح كموضوعات للكيتش، ولكنها تختلف تماماً حينما يعيشها الإنسان في الواقع. فأنا ربما أستمع بفن سالفادور دالي، ولكنني بالتأكيد لا أود أن أعيش في جو لوحاته، كما لا أستطيع الحياة في بغداد صدام حسين. ولعلنا جميعاً «مادة للحلم»، ولكن بمجرد أن حوّل صدام حسين أحلامه الخاصة إلى مدينة كل العراقيين، فإنه أطفأ شعلة الفن ومنح التفاهة سيادة كاملة (أنظر الشكل ٦٧).

## الفصل العاشر

### الغموض الأخلاقي

ولو كان جمال الفضيلة نتاجاً للفن لتشوهت صورة الفضيلة منذ زمن بعيد.

جان جاك روسو<sup>(١)</sup>

إن جيلاً كاملاً من المثقفين العراقيين عموماً، قد تعاون مع النظام البعثي في العراق. ولتأخذ مثلاً خالد الرحال. فلماذا ساعد الرئيس في إقامة نصبه التذكاري، مع أن أعماله المبكرة توحى بأنه كان أرفع من أن يشارك في عمل كهذا؟ والتفسير الذي يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، هو أن الدافع كان الخوف وما قد يتولد عنه من انتهازية أنانية. ولكن حتى في مثل ذلك المناخ العام، يتعذر حرمان المواطنين من نكهة الحياة لمجرد أن خشية الموت قد ترسبت في أعماقهم. بل على العكس فإن هذا الخوف ذاته يدفعهم إلى اليقظة الشديدة

في حماية أحيائهم والدفاع عنهم على حساب كل شيء آخر. فما هو العمل الفني في ظروف كهذه؟ وما الداعي إلى وجود الفن أصلاً؟ وأين تقع مسؤولية الفنان عن أعماله؟ كل هذه الأسئلة الوجودية مطروحة على الفنانين ممن يعيشون داخل العراق اليوم.

وغرابة الظروف العراقية، من وجهة النظر الثقافية، هي أن شغف الفنان بالحياة غارق في بحر من العدم. فالخوف يبدد الأمل ويولد وعياً حاداً وشخصياً جداً بإمكان الفناء، لدرجة أن فكرة «خلود» الفن ودوامه في حد ذاتها، تبدو زائفة أو مجرد مهزلة علنية. ومن داخل عالم الخوف، تحكم الانتهازية السلوك، وفي دنيا اليأس القاتل، تغلب نظرة العبث على التفكير الذكي. وليس للفن أبداً ما يبرره لذاته. فالمهم مجرد البقاء. ويقدر ما تغيرت الأحوال نحو الأفضل ظاهرياً بالنسبة للفن (من حيث كثرة الأعمال المطلوبة من الفنانين وتحسن مكانة الفنان عموماً وزيادةخصصات الدولة للإنتاج الثقافي)، بقدر ما تهاوى الفن كله إلى حضيض الثقافة في العراق.

### مسؤولية الفنان

إن الظروف الإستثنائية تحدث تأثيراً غريباً على عالم الفن من الناحية الأخلاقية. فهي تفرض على الفنان قدراً من المسؤولية أشد وطأة على نفسه وعلى الآخرين (كالزوجة والأولاد والأصدقاء وبقية المواطنين). وهي مسؤولية من شأنها أن تعوق مخيلة الفنان. وآخر ما يهم الناس، في ظروف تفشي الرعب، هو نوعية الفن والمحيط الأخلاقي الذي يكتنف إنتاجه. ولكن مثل هذه الظروف التي تشوه الفن بينما تبرىء ساحة الفنان لا تسهل مشكلة تحديد المسؤولية، بل تزيدها صعوبة وتعقيداً.

فهل تعتبر المسؤولية الفنية أثناء عملية الإبداع مركزة على داخل الفنان أو موجهة إلى الخارج؟ إننا نظن، بعد الفاشية والستالينية، أننا نعرف الكثير عما يمكن أن يحدث، متى أخضعت الفنون أو رضخت من تلقاء نفسها لفرض مذهب «قومي» أو رسمي كما يجري الآن في العراق. ولكن عودة الكلاسيكية

إلى الظهور في الفنون التشكيلية وإعادة التقييم الحالية في كثير من الأوساط، لما شهدته ألمانيا وإيطاليا من الأعمال الفنية والمعاصرة خلال الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين، ينبغي أن تدفعنا إلى التفكير مرة أخرى. فبعض خيرة الفنانين العراقيين اعتبروا أنفسهم مسؤولين تجاه الأمة ككل. والعقلية الغربية السائدة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تنظر إلى الحرية السياسية، وازدهار الفنون، كظاهرتين متلازمتين حتّى، وهذا ما لم يحدث طيلة القرون السابقة، كما أنه بالتأكيد، لم يحدث في العراق، حيث ولد فن النصب التذكارية أو الفن الحضري بارتباط وثيق مع أنظمة الحكم المطلق.

ومن المفارقات العجيبة، أن المواطنين، في ظل حكم يمارس العنف دون عائق (ولكن ليس في جمهورية أفلاطون المثالية الإستبدادية)، يستطيعون أن «ينطلقوا على السجية» أحياناً، إلى حد لا يتاح لهم في مجتمع سياسي حر. فالحرية تقتضي ضبط النفس، وتفرض نوعاً جديداً من المسؤولية العامة كما بدأ يتضح لبعض الفنانين في بلدان أوروبا الشرقية المتحررة حديثاً. والفنان في دولة الإستبداد يشبه اللامتعي الطليق، بل إنه، أحياناً، يُترك وشأنه، أو يُسمح له باختيار الحياة في المنفى. وخروج الإنسان من ربة العنف إلى بهجة الحرية يمكن أن يكون مربكاً جداً. ومن ناحية أخرى إذا ما ساد المجتمع، لأي سبب من الأسباب، شعور اللامبالاة سياسياً (كما قد يحدث في دولة ديمقراطية عريقة)، فعندئذ يمكن أن تغدو الحياة العامة عملة تماماً. والسأم والإحساس القوي بالمسؤولية العامة، كلاهما يضعفان الدافع الفني التواق إلى كسر طوق التقاليد بشكل من الأشكال. وفي المجتمع الراضي عن نفسه والمحترم بالكامل، حيث لا وجود للخارجين على القانون والمتمردين، أو المجتمع الذي لا شيء فيه يهم لأن كل شيء مباح، إما أن تتسم الحاجات والعواطف والرغبات بطابع الاعتدال، وإما أن تعبر عن نفسها باستهتار وطيش. وهذا موضوع تناوله الكاتب آنتوني بيرجيس في روايته «الرتقالة الآلية». أما الأنظمة الإستبدادية فإنها تولد التطرف، وهي تدمج الصفة الباطنية والعواطف المتأججة التي لا غنى عنها للروح الفنية مع حسّ خارجي قوي بوجود غاية معينة. وهذا أبرز ما

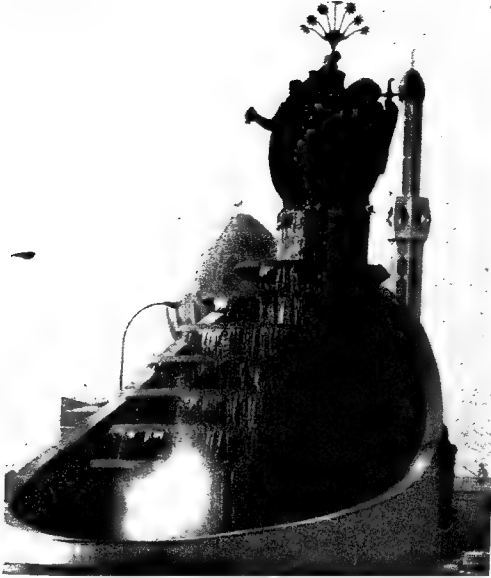
تميزت به الأعمال الأدبية التي كتبت سرّاً ثم خرجت من بلدان الحكم الدكتاتوري في أمريكا اللاتينية أو من أوروبا الشرقية، بعد أن خفت فيها حدة الإرهاب الستاليني.

ولكن الثقافة الغربية عموماً تميل إلى فكرة تركيز المسؤولية على الداخل. وحتى عندما يخضع الفنان نفسه بطيبة خاطر، لإدخال عنصر عقائدي أو مفهوم أخلاقي كأي قيد آخر على عملية الإبداع (مثل لوحة الرسم أو مادة النحات أو آلة الموسيقار أو مراعاة احتياجات المستهلك)، يمكن مع ذلك إنتاج عمل فني ذي قيمة دائمة. فالفن الدعائي، شأنه شأن الشعر الحماسي أو أدب المواعظ الأخلاقية، إنما يخفق كفن عندما تصبح الغاية المراد تحقيقها أهم من مجرد الإعتبارات الفنية الصرفة. وإذا حدث هذا، فهو يعني تجاهل عالم الفن الداخلي، من أجل خدمة غرض خارجي معين غريب عن جوهر الخلق الفني، كإرضاء «القائد»، أو كسب ود «الشعب»، أو ترويع فكرة ما أو نيل جائزة مالية. وعندئذ يطفئ العامل الإجتماعي على بوتقة الإبداع ذاتها - أي كيفية الصنع - مما يضعف القيمة الفنية بكل تأكيد (أنظر الشكلين ٦٨ و ٦٩).

وهذا ما حدث لأضعف أجزاء النصب الذي صنعه جواد سليم في سنة ١٩٦١، أي محوره الرئيسي الذي يصور جندياً يحطم قضبان السجن (أنظر الشكل ٧٠). فهذه المرحلة المنفردة من إقامة نصب الحرية جرى فيها إخضاع الفن للحاجة إلى تكليف الفنان بتنفيذ عمل مهم. (وقد اقتنعت الحكومة العسكرية الجديدة بصورة الجندي كحل وسط للرمز إلى دور الجيش في ثورة ١٩٥٨، مع أنها كانت تريد تجسيد صورة اللواء عبد الكريم قاسم شخصياً. أما جواد سليم، فلم يكن يريد أيّاً من الصورتين ولكنه قبل بالأولى). وخلافاً لذلك نجد أن الفن في نصب صدام حسين، يتمثل في طريقة للصنع - وهي صب القوالب - تتلاءم على نحو فريد والمحتوى السياسي المروع الذي ينطوي عليه هذا العمل.

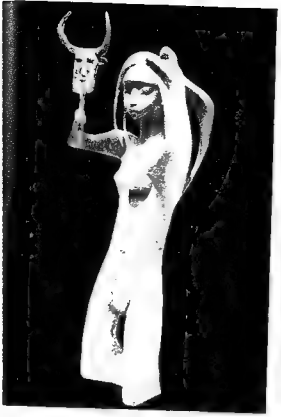
إن الفن لا يخفق بسبب رداءة الإشارة التي يسعى الفنان إلى التعبير عنها، أو عقم الفكرة الأخلاقية الكامنة من وراء العمل الفني، كما أنه لا يفشل لمجرد



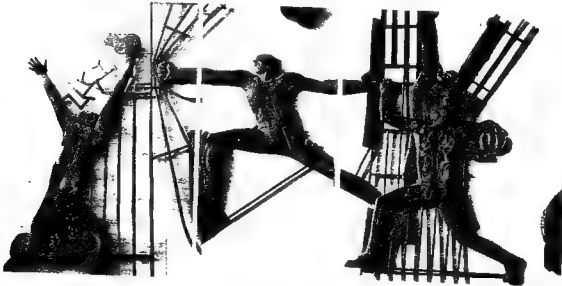


٦٨ - وسيرة البحث نصب مقام في ساحة المتحف، بغداد، من تصميم خالد الرحال. تحت التوصية عليه في العام ١٩٧٣، يبلغ ارتفاعه ٣٥ متراً وعرضه ١٥ متراً. الأشكال البرونزية في النصب عمولة داخل ما وصفت صحيفة «الثورة» (الرسمية ٢٣ أبريل / نيسان ١٩٨٧) بأنه «سفينة مرحلة تحمل داخلها تجارب الأمة وتطلّعها إلى المستقبل». قلن مع عمل الرحال السابق (الصورة رقم ٦٩)، ومع نصب الجندي المجهول المقام خلال الثمانينات (الصورة رقم ١٧). إن تدهور رؤية الفنان يبدو جلياً. ولكن يم يرتبط هذا التدهور؟ تقريباً يبدو الفنان متمكناً كمهده دائماً. لكن الكليشيهات «الظفرالوية» في نصب «السيرة» تبدأ بالفضيحة عند البعد الشكلي للعمل: حيث ثمة لوحات تحمل الرسائل والمفاهيم، وعلفت عند جدران المركب المواجهة للجامع. إن إمكانية قول شيء أصيل عبر الاعتقاد حل الشكل وحده غائبة هنا تماماً. في الوقت الذي نجد أنفسنا فيه متقلين في اتجاه نصب الجندي المجهول، يبدو الكليشيه، وكأنه كل شيء.

النصب التذكارية



٦٩ - وشرقاوية (فتاة عريضة من  
جنوب العراق) خالد الرحال،  
أوائل الستينات.



٧٠ - الجانب الأوسط من نصب الحرية، جواد سليم، ١٩٦١.

اختلافنا مع الفنان. فأننا، مثلاً، لا تروق لي مدينة أفلاطون الفاضلة، ولا أنفق مع نظريته عن الفن القائم على المحاكاة. إلا أن كتاب «الجمهورية» مؤلف دسم إلى حد أنه يجعل مثل هذه الاعتراضات غير ذات موضوع، ويسعني أن أستمد منه استنتاجات أخرى. وهذا يتعدى الحصول عليه من الفن الدعائي. وغاية الفن دائماً أن تكون له رسالة معينة، وأسلوب للتعبير عنها، ينبع من داخل الفنان، وبالتالي يدل على إحساسه العميق بأهميتها. والرحال وغني وكل الآخرين، توقفوا عن التعبير منذ وقت طويل، فتحولوا إلى مجرد خبراء فنيين. والفن إما أن يكون أو لا يكون نتيجة للعلاقة بين هذين العنصرين، وهي علاقة يجب أن توجد في صلب العمل الفني نفسه (وليس بغرسها في الذهن كما هو الحال في كثير من الأعمال الدخيلة على الفن هذه الأيام).

ولعل تقدم الفنون مرتبط إذاً بالنظرة التي مفادها أن كل ما يفعله الفنان لا بد أن يؤدي في آخر الأمر إلى صالح الجماعة. فهل يمكن أن يكون عدم جدوى الفن في حد ذاته، وانفصاله عن النزعة الإجتماعية وانشغاله بمصلحة العمل وحدها، هو مصدر قيمته الفعلية؟ إن أحد الأخطار التي تنطوي عليها مهنة الفنان هو اعتناق هذه الفكرة، سواء في صورة مخططات إجتماعية مثالية أو في مذهب «الفن من أجل الفن»، أو اتخاذ مواقف ثابتة بشأن حرية التعبير. فالشاعر الرومانسي شيلي مثلاً، مضى إلى حد القول بأن أعظم الشعراء هم بالضرورة «رجال في منتهى النقاء ممن غسّلت خطاياهم دماء الوسيط والمنقذ، وهو الزمن». وأجل ما في هذا الموقف هو أنه يخلصنا تماماً من مشكلة المسؤولية برمتها. فيكفي أن يكون المرء فناناً (أو مهندساً معيارياً يعمل في خدمة طاغية، يبرر مهامه مستقبلاً مجهول لا سبيل إلى معرفته).

ولكن شيلي كان أدري الناس بأن مجرد تخيل الشر في الفن (كما في رواية عظيمة مثل «الجريمة والعقاب») يفترض وجود نوع من الإلفة الفكرية بحقيقة الموضوع. فمعرفة الفنان بما يدعه تنأى «من النزعة أو الفطرة» على حد تعبير ماريتان. وحتى عندما يصور شخصية يحقرها حقاً، فهو يفعل ذلك بنوع من الوضوح «الذي يجعل المرء يعرف عدوه مثلاً يعرف نفسه»<sup>(١٠)</sup>. فهل بالإمكان

صياغة مثل تلك المعرفة في شكل فني من دون أن يصبح الفنان مشاركاً، ولو بقدر يسير، في ارتكاب أيما عمل رهيب يقوم بتصويره؟ ثم هل يمكن للفنان ممارسة الفن الدعائي، مهما بلغت سحرته، من دون أن يكون متواطئاً في ترويج الدعاية نفسها؟ إن هذا بالتأكيد ليس ما يمكن استخلاصه من نصب صدام حسين. وحتى لو تحول مغزى النصب على مر الزمن، فصار يعتبر مثلاً بمثابة شهادة حية على ذكريات اليمّة، فلماذا يبرأ صانعه؟ إن شيلي خلط بين العمل الفني وأداته البشرية. وهكذا يُعد جواد سليم فناناً عظيمًا ومسؤولاً أمام نفسه فقط. ولكن هل أعيده إلى أعماله اعتبارها فعلاً، في إطار الثقافة التي لعتها من قبل؟ بل هل تقدر حق قدرها كفن؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فما هو سر المكانة التي يحظى بها هذا الفنان في العراق البعثي؟

لنفرض أن مسؤولية الفنان نابعة من كون التجربة الفنية سابقة لإنتاج العمل الفني. فمهمة الفنان لا تنحصر في مجرد اكتساب تجارب شخصية، بل تستدعي أيضاً خلقها من أجل الآخرين. وتلك هي وظيفته إذا جاز التعبير. والتجربة في حد ذاتها مسألة شخصية، ويتعين على الفنانين أن يمتلكوا أكبر قدر ممكن من التجارب، وأن يمارسوها ويعبروا عنها بأقوى ما يستطيعون، أو بما يسمعون أن يفتنوا به من العواقب المحتملة. ولكن تذوق الفن أو نشوء أية علاقة به على الإطلاق يتطلب وجود جمهور من غير الفنانين، أي من المواطنين العراقيين العاديين، بحيث يكونون هم أيضاً على دراية بمثل تلك التجارب بدرجة أو بأخرى.

وحينئذ تتمثل المهارة الفنية في إضفاء طابع «الموضوعية» على التجربة التي ينتزعها الفنان من ذاته الخاصة، ومنحها هوية مادية منفصلة، يمكن للجمهور من ثم التفاعل معها. ولذا، فإن من المفارقات الغريبة أن تلقي براعة الفنان مزيداً من المسؤولية على عاتقه، لأن الوقوع النهائي للعمل الفني البارز يكون أقوى من غيره ويمس أعداداً أكبر من الناس الذين هم عادة بمنأى عن الفنان (في المكان والزمان والظروف). وعند هذه النقطة لا تكون تجارب الحياة الشخصية للفنان، قد تجاوزت الفن فحسب، بل يظهر أيضاً في الحالة القصوى ما أسماه

## الغموض الأخلاقي

الفيلسوف الكاثوليكي مارتان «إغواء قواعد أخلاقية فنية صرقة» مشيراً بذلك إلى أعمال أوسكار وايلد وكوكو وأندرية جيد. وكان مارتان يتحدث عن ذلك الإنجاز الخارق المتمثل في عملية استطلاع آفاق إنسانية جديدة من خلال التجربة المتعمدة التي «يخضع المرء نفسه لها روحاً وجسداً كما يطبقها على مصير غيره من البشر. . . والإنغماس البطولي في الشر، لتخليصه من الخطيئة عن طريق الشعر»<sup>(١)</sup>. وهذا هو المدى الأقصى الذي يثبت أن التوتر بين أخلاقية المجتمع أو دواعي الحياة الاجتماعية وبين الدافع الجمالي عند الأفراد، ربما يكون في النهاية غير قابل للحل أبداً. وهو ليس المدى الأقصى لنصب صدام حسين.

وكان كل من أفلاطون وروسو، اتخذ موقفاً مشابهاً في نظرتهم إلى مسؤولية الفنان، فأبعد الأول هوميروس عن مدينته الفاضلة، واستبعد الثاني مولير. ومثلما فعل أفلاطون من قبله بدعوى وجود اختلاف جذري بين الفضيلة والفن، أثر روسو الفضيلة على الفن لدى هجومه العنيف على حركة التنوير الفلسفي. والحقيقة أنها كانتا على صواب، وشيلي هو الذي أخطأ التقدير. فالفضيلة، شأنها شأن الحكمة حول هموم البشر بصفة عامة، لها، بالفعل، مصدر آخر متفصل عن الفن بالكلية. والمزاج الرومانسي الذي ساد الأوساط الفكرية في العراق (إلى أن اتسم بصيغة السخرية والإنتهازية والمرارة في ظل حكم البعث) سوف يصعب عليه دائماً تقبل هذه الحقيقة المدمرة. وذلك لأنها تعني اعتبار الفنان شخصية مستقلة حقاً، وتنتمي على الدوام إلى نخبة منبوذة هي أبعد ما تكون عن الشعبية. وروسو وأفلاطون لم يخشيا أي خطر قد يشكله فنان عادي أو متوسط البراعة على فضيلة المدينة، وإنما كانا يخشيان الخطر المائل في أقوى فئات الفنانين شعوراً بالمسؤولية (تجاه الفن). لماذا؟ لأن الإلتزام بالفن فضيلة في حد ذاته، وإن كان همّه الأول، هو خدمة العمل الفني نفسه وليس خير البشرية. فالصدق والنقاء والإخلاص وحب الاستطلاع والتضحية، كلها فضائل ينتحتم على الفنان أن يكون مستعداً لممارستها في عمله لو تطلب منه ذلك. والغريب أنها «تحاكي» الفضائل المتوقعة من كل الناس في المجتمع البشري»<sup>(٢)</sup>. ولكنها لا تضاهيها تماماً. فالتفاني في صنع أداة ما لا يعادل

التضحية بالنفس في سبيل إنسان آخر مثلاً. والفضيلة ليست، ولا يمكن أن تكون قط، معادلاً للفن. ومن المفارقات الكبرى في كتاب «الجمهورية» أن سقراط (الذي اتخذ منه أفلاطون نموذجاً للملك الفيلسوف) فقد حياته لأنه وضع التزامه بالفلسفة فوق الانصياع لأمر مدينته، مع أنها لم تطلب منه سوى التبرؤ من الفلسفة. وهو ميروس اعتبر خطراً على مدينة أفلاطون لمجرد أنه تناول موضوع الرذيلة في أشعاره بالأسلوب نفسه، غير المتميز عن تصويره للفضيلة. وهكذا الحال بالنسبة لمولير الذي قال عنه روسو إنه في مسرحية «البخيل» استغل الفن للسخرية من الفضيلة. وفي مواجهة هذه المعضلة الغريبة الطرح، ظهر العديد من مفاهيم الفلسفة السياسية والأخلاقية.

ونظرة أفلاطون إلى المسؤولية، مثلها كمثل الفن للفن والحركة الرومانسية، نابعة من داخل نطاق الدافع الفني ذاته. وهي تنطوي على نوع من المسؤولية التي يمكن أن تصبح، بل كثيراً ما تكون بالفعل، قاسية على الفنان أو على أقرب الناس إليه (والشواهد التاريخية هنا تفوق الحصر منها محنة جوجان وفان غوخ وفرانك لويد رايت ومونش وريفرأ وبيكاسو واليوم سلمان رشدي). والفنان الحقيقي له أهداف يأتي في مقدمتها صالح العمل الفني نفسه، وليس تصوير الحياة الواقعية أو أساليب حياة الناس. فهو من هذه الناحية وثني بالمعنى الأمثل للكلمة. ومن ناحية أخرى فإن تفضيل الحياة الخيرة على الشيء الجيد، كما فعل أفلاطون وروسو، يعني إنزال النشاط الفني بأكمله إلى مرتبة ثانوية في سلم الأولويات الإنسانية.

ولو نظرت بعين العطف فإن كل ما يمكن أن يقال عن تعاون المثقفين العراقيين في سائر أعمال المدينة البعثية، هو أنهم أثروا «الحياة» على حساب فهم، أو أيما نشاط آخر كانوا يمارسون. وهذا في ظروف العراق حيار واضح، ولكنه ليس سهلاً بأيّة حال. وإذا ما واجهه المرء بآمانة مع تقديم أقل قدر مستطاع من التنازلات الضرورية، وواضحاً نصب عينيه سلامة أحبائه في المقام الأول، فهو يمكن أن يصبح عملاً بطولياً بالفعل. والعراق اليوم حافل بمثل هذه البطولات. وأي خيار آخر (كالتزام جواد سليم بسيادة العمل الفني) كان يمكن

## الغموض الأخلاقي

في ظل نظام صدام حسين أن يؤدي إلى الموت، ميتة مغمورة وغبية أيضاً، بشكل يجرم فيه الإنسان حتى من حق الخيار النهائي للموت على نحو بطولي أو «فني» (كما فعل الكاتب والشاعر والياباني ميشيما) أو حتى من مجرد الحياة «من أجل الفن». فكون المرء فناناً أو أي نوع آخر من الأبطال، لم يعد يتيح أي خيار (نهائي أو غير ذلك) في بلد كالعراق البعثي. ومن المنطلق ذاته لا بد من الاعتراف بأن الأعمال التي ينتجها أمثال هؤلاء المثقفين هي في معظمها أعمال تافهة.

وتبني فكرة أفلاطون عن المسؤولية يعني تضخيم حجم المسؤولية الأخلاقية الملقاة على عاتق الفنان. وذلك أن الفنان الملتزم لا يصبح في مواجهة الخيار بين فنه وبين التخلي عنه من أجل خاطر الآخرين، وإنما يبقى وحده (كسلمان رشدي) معلقاً على خطاب فنه الخاص. أو وحيداً مثل صدام حسين، لو رأينا في النهاية اعتبار نصبه التذكاري بمثابة عمل فني حقيقي. وعندئذ فقط لن نجد من يلوم على عمل النصب سوى هذا الرجل بمفرده. فنحن بالتأكيد لا نستطيع أن نعيب أمثال خالد الرحال عن أرغموا على مساعدته.

ولكن نصب صدام حسين في خاتمة المطاف ليس عملاً فنياً بالنظر إلى سوقيته وجذوره الضاربة في تربة الثقافة المحلية. فهو يدعي أنه فن ويرفض الخضوع لأية قاعدة من أصول الذوق الفني. وهو يبحث، بلا هوادة، سائر الإيماءات شبه الفنية الزائفة من جانب المحترفين المزعومين، وينجح بالتالي في توجيهها على هواه بدلاً من التقيد بها. وهذه ليست الكيفية التي يفترض أن الفن الرديء يعمل بها. ولكن منظور نصب صدام حسين يقلب كل شيء ويفسده. والذي دفعني إلى الكتابة عن فن النصب التذكارية، كان مجرد الرغبة في تسليط الضوء على مدى انتشار السوقية وموت الفن والانهيار الأخلاقي الكامل للثقافة العامة. على أن أياً من هذه الأمور لم تكن نتيجة مقصودة. فحزب البعث يعتبر نفسه رائداً لعصر نهضة أو انبعاث جديد للثقافة العربية (ومن هنا جاءت تسميته). إلا أن الفنان يمكن أن يكون سوقياً على نحو متعمد، وقد تكون غايته تخريب الفن بالرفع من شأن الإبتذال. وهذا ما علمنا إياه دوس أندري وارهل

وروبرت فيتوري. أفلا تبقى سوى قضية المسؤولية إذا طرحنا النية جانباً؟ أو بعبارة أخرى، من هو المسؤول عن سوقية نصب صدام حسين؟ من المسؤول عن صنع قطعة من الفن المفرط في الرداءة إلى هذا الحد؟

### المسؤولية الجماعية

إن صفة السوقية أو الابتذال حسب تعريف قاموس أكسفورد للغة الإنكليزية، مشتقة من كلمة لاتينية يقصد بها «عامة الناس». فالشيء المتذلل هو ما يكون شائع الإستعمال لدى العامة أو ينحصر سواد الناس<sup>(١٦)</sup>. وعلاوة على ذلك فإن الفن الرديء، كما سبق أن رأينا، يقوم على حس لاشعوري تشترك فيه بالضرورة أعداد كبيرة من الناس.

ويترب على ذلك أن مفهوم المسؤولية المطروح هنا يعد قضية جماعية لا تخص النوايا الفردية وحدها، حتى لو صودف أن الفرد المعني كان حاكماً مطلقاً. فكيف نتعامل مع هذه الفكرة المزججة للغاية، وهي أن مشكلة المسؤولية التي يبنغي إثارتها فيما يتعلق بنصب صدام حسين تعتبر مسألة جماعية وليست فردية؟

إن حقيقة الترابط الإنساني، وليس الرغبة في إلقاء اللوم على الآخرين أو انتقادهم، هي التي تشكل جوهر فكرة المسؤولية الجماعية<sup>(١٧)</sup>. وموارد البلد وحالة الأمة والمواطنين، عناصر لا تتجزأ، وهي قد تضر بالجميع أو تفيدهم لا كأفراد بل كأعضاء في جماعة واحدة. والمجتمعات تربطها وشائج الجغرافيا واللغة والخصائص النفسية والتاريخ والمصير المشترك. وأفكار الناس وعاداتهم وأعرافهم ومشاعر الإعتراز أو الحجل التي قد يحسّون بها نتيجة لتصرفات الغير - من أسلافهم أو أبناء بلدهم أو أفراد الطائفة الدينية التي يتنمون إليها مثلاً - تتراكم كلها عبر الأجيال، فيتشكل منها نظام أخلاقي وثقافي متميز داخل مجتمع يختلف عن أنظمة غيره من المجتمعات. فالمرء يستطيع أن يقول عن البريطانيين مثلاً أنهم لا يزالون «انغزاليين» في موقفهم من أوروبا وعن الفرنسيين أنهم «يميلون» إلى مركزية الحكم، وهلم جراً.

وهكذا فإن الأنظمة الديمقراطية تتبع عادات وممارسات عامة، نترسخ



## الغموض الأخلاقي

بواسطتها، مثلما تتوطد أركان حكم الإستبداد بأعرافه الخاصة، أو حتى أنظمة المجتمعات التي تتسم بالضعف الشديد في الولاء للدولة عموماً مثل لبنان. وحكم صدام حسين يشبه، في المخيلة الشعبية العراقية، ذلك الحكم الوحشي السيئ الصيت الذي مارسه الحجاج بن يوسف الثقفي (٦٩٤ م). فكلاهما يستندان إلى أفكار مبتذلة عن كيفية الحكم التي «تقتضيها» الشخصية القومية العراقية بالذات. وأياً كان مقدار صحة تلك الأفكار السطحية، فإن مجرد وجودها يجعلها جزءاً من الواقع الثقافي والسياسي العراقي. وإذا وجدت خاصية مثل الإنزالية أو النزعة إلى قسوة الحكم كظاهرة عارضة أو قابلة للتفسير تاريخياً، ولا يمكن ردها منطقياً إلى مجرد خلاصة لسمات الأفراد المعينين (إذ ليس كل البريطانيين إنعزالين ولا كل عراقي مشاكس عنيد)، فنعدئذ يمكن أيضاً افتراض وجود نوع من «المسؤولية الجماعية» لا يفصل عن تلك الخاصة (سواء كانت جيدة أم رديئة).

ولست بحاجة إلى أي نوع من الفلسفة الميتافيزيقية لافتراض حقيقة المسؤولية الجماعية وفهم مقولات عن كيان يسمى «العراق». ولكن لا بد من الإيمان بأنني، كما قال فاليري، لو كنت وحيداً تماماً في العالم لما استطعت ابتكار كل ما «تغلبه» علي إرادتي، نظراً للواقع الذي لا مفر منه، وهو أنني أشترك في ذلك العالم مع آخرين. فمتى تكون «إرادتي» ملكي، ومتى تخص شخصاً «غيري» أكون سمحت بفرضه على نفسي؟ إذا حدث هذا الأمر الأخير (ولو لبعض الوقت على الأقل) فحقى حريقي في التصرف لا تبقى ملكي حقاً طيلة الوقت. فهي تخص كياناً «آخر» جماعياً، له وجود مادي حقيقي. ولا يمكنني الإفلات تماماً من ارتباطي به أو مسؤوليتي حياله كما لا يسعى التهرب من مسؤوليتي نحو نفسي.

إن الأعمال النافذة والمبتذلة هي، على خلاف الأصالة الفنية، نتائج ثقافية عامة لسلوك بشري تثبت وجود هذه الإرادة «الأخرى» العاملة من خلالي. وهي كظواهر، ليست مجرد خليط من التصرفات الفردية، وإنما أشكال فريدة مؤلفة على نحو مستقل. وفكرة انتهائها إلى إطار عام، يتكون من جماعة بشرية كاملة،

تعتبر بالتالي مسؤولة عن هيئة ذلك الإطار، لا بد أن تكون صحيحة حقيقة تلك الظواهر.

ومن المبادئ العميقة الغور في الفلسفة الأخلاقية العلمانية أن الذنب، وبالتالى أحد أنواع المسؤولية على الأقل، يُعتبر غير قابل للتحويل. ونحن دائماً نعترض، كما يقول بول فاليري بحق، على نقل عبء المسؤولية الأخلاقية إلى أبعد من حدود الفرد الذي تقع عليه<sup>(١٠)</sup>. ولكن لا القانونون (فيما يتعلق بتعويضات الحرب مثلاً أو بأنواع معينة من المسؤوليات أو الواجبات الأبوية) ولا طرق تفكيرنا المعتادة، تنسجم دائماً مع هذا المبدأ المهم. فالشركات مسؤولة عن اختلاسات موظفيها. وهل من أبوين لم يشعر بالذنب أو بالمسؤولية عن أي سلوك نجعل من جانب الأبناء حتى لو كانوا كباراً في السن؟ ومن المسؤول عن السياسة الإسرائيلية المتمثلة في أعمال الضرب العشوائية وهدم البيوت في الأراضي المحتلة، وهي تصرفات تقوم بها حكومة منتخبة رسمياً وتؤيدها أغلبية مواطنيها؟ أن أحد الآراء لا يتردد في القول بالمسؤولية «الإسرائيلية» عن هذه الانتهاكات، كما يتحدث عن مسؤولية الأقلية البيضاء في جنوب أفريقيا عن ممارسة التفرقة العنصرية، والمسؤولية الأمريكية عن حرق غابات فيتنام، ومسؤولية ألمانيا النازية عن عمليات الإبادة الجماعية.

على أن التناقض بين المبدأ الأخلاقي (الرافض لنقل المسؤولية من شخص إلى آخر)، وبين هذه الأمثلة ليس ناشئاً عن خطأ المبدأ، بل لأن المسؤولية، في جوهرها ذاته، فريدة من نوعها وغير قابلة للتحويل من شكل إلى آخر. فالمسؤولية الشخصية لا تنتقل إلى أفراد آخرين. والعكس صحيح أيضاً، أي أن المسؤولية الجماعية لا تمس الفرد. وأصعب الأمور، بطبيعة الحال، هو التمييز بين ضروب المسؤولية ورسم الحدود التي تفصل بينها. ولكن تلك على الأقل مشكلة صورية (من الناحيتين القانونية والسياسية) تفرض وجود أكثر من نوع واحد من المسؤولية.

على أن التناقض بين المبدأ الأخلاقي (الرافض لنقل المسؤولية من شخص إلى آخر)، وبين هذه الأمثلة ليس ناشئاً عن خطأ المبدأ، بل لأن المسؤولية، في

## الغموض الأخلاقي

جوهرها ذاته، فريدة من نوعها وغير قابلة للتحويل من شكل إلى آخر. فالمسؤولية الشخصية لا تنتقل إلى أفراد آخرين. والعكس صحيح أيضاً، أي أن المسؤولية الجماعية لا تمس الفرد. وأصعب الأمور، بطبيعة الحال، هو التمييز بين ضروب المسؤولية ورسم الحدود التي تفصل بينها. ولكن تلك على الأقل مشكلة صورية (من الناحيتين القانونية والسياسية) تفترض وجود أكثر من نوع واحد من المسؤولية.

ومبدأ المسؤولية الجماعية معترف به قانوناً، ويطبق بانتظام داخل العراق (ضد الأكراد على سبيل المثال). والناس عموماً يتوقعون الفصل بين الذنب وبين المسؤولية إذ أصبح مألوفاً لديهم تحت وطأة ظروف غير مقبولة في أجزاء أخرى من العالم (ومن ذلك مثلاً ما يحدث داخل العراق مراراً من تحميل عائلات بأكملها وزر تصرفات تعزوها الدولة نفسها إلى واحد فقط من أفراد العائلة المعنية). ولذا فإن فاينبرج مخطئ في قوله بأن «التغيرات التي جاء بها العصر الحديث حتمت إحلال المبدأ الأول (أي مبدأ المسؤولية الفردية) محل الثاني (أي المسؤولية الجماعية)، وأنه من المستبعد تماماً «تبدل» هذا الوضع إلا إذا فرضت قوى الدمار الشامل على الجنس البشري أن يبدأ تطوره من جديد بمستوطنات زراعية صغيرة، منعزلة عن بعضها البعض»<sup>١١</sup>. والظاهر أن الحداثة تأتي بأشكال مختلفة. فالتاريخ «لم يحتم» ربط العقاب بالمسؤولية الفردية العراق.

وقضية المسؤولية في دولة يحكمها الرعب، يجب أن تُطرح على نحو مختلف تماماً عن كيفية إثارتها في دولة عادية، لأن الشعب، بصفة عامة، لا يحس بأنه مسؤول عن تصرفات حكامه، حتى عندما يعرف أن قرارات خطيرة تعني الحياة والموت، تتخذ باسمه (مثل بدء وإيقاف أشرس الحروب في تاريخ الشرق الأوسط الحديث). فالولايات المتحدة ظهرت فيها على الأقل حركة مناهضة للحرب (فرضت إنهاء حرب الهند الصينية) وكذلك قامت في إسرائيل حركة «السلام الآن»، بعد الغزو الإسرائيلي للبنان. وحين تنقسم «الجماعة» على نفسها فهذا يعني أن ثمة نوعاً من «الضمير الجماعي الفعال». ولا يمكن وجود مثل هذا الضمير في العراق اليوم.

وفي نفس الوقت الذي كان يجري فيه صب قوالب نصب صدام حسين في بريطانيا، كان نظامه يشن حملة عسكرية واسعة النطاق لإبادة الأكراد العراقيين بالغازات السامة. وكانت الحرب قد انتهت، والمقاتلون الأكراد في الجبال لا يشكلون خطراً على النظام. ومع ذلك استهدف القصف، بالأسلحة الكيماوية، مدن الأكراد وقراهم وتجمعات الفارين الذين حوصروا في الممرات الجبلية وغيرها. وبعدها، في صيف سنة ١٩٨٨، وجهت حرب الغازات ضد حوالي ثلاثين ألف شخص كانوا قد هربوا من الجيش لأسباب غير سياسية خلال السنوات الأخيرة من الحرب العراقية - الإيرانية، ولجأوا إلى منطقة المستنقعات الواقعة في جنوب البلاد<sup>(١٣)</sup>. وتلك الأسلحة الفتاكة لا بد أنها تُعد في مصانع خاصة، وتقل بالشاحنات بمعرفة أناس معينين، ثم يتولى إلقاءها من الجو أشخاص آخرون. ومنذ عام ١٩٦٨، ظل المعتقلون السياسيون «يخفون»، على نحو متواصل، وهم في الأسر، أو تدس لهم في الشراب لدى الإفراج عنهم سموم معدنية خطيرة يموتون من جرائها موتاً بطيئاً ومروعاً، في حين لا يدرون ما أصابهم (فتاريخ الأسلحة الكيماوية في العراق أطول مما توحى به عناوين الصحف التي سلطت عليها الأضواء في أواخر الثمانينات). وكان مئات الألوف من الناس اضطروا إلى الإلتحاق بحزب البعث وأجهزة الأمن لتنفيذ هذه السياسات. وشارك البلد كله في خوض أكبر حرب في تاريخه، من دون حتى همسة احتجاج، طوال ثمانية أعوام قاسية<sup>(١٤)</sup>. فالسمة المميزة للنظام العراقي إذًا، هي أنه ووط أعداداً ضخمة من الناس في جرائمه مباشرة، على مدى أكثر من عشرين عاماً، بينما جعل بقية الشعب على الأقل متواطئة معه في ارتكابها. ومع ذلك، فإن الجميع داخل البلاد، ومثلهم قادة المعارضة في الخارج، ينكرون أية مسؤولية عما يعرفون أنه كان يحدث في العراق. وحتى عندما تجد عراقياً مستعداً للإعتراف بأن الممارسات السالفة الذكر عبارة عن جرائم (وليست إجراءات «أمن قومي») فإنه يغضب لو اتهمته بالتواطؤ فيها.

فهل يُعد الشخص مسؤولاً إذا كان لا يستشعر المسؤولية؟ إن التقاليد الأخلاقية الغربية تقضي بضرورة الإعتراف بالمسؤولية، وعلى الناس أن يتحملوا

نتائج الأفعال التي يقدمون عليها باختيارهم الحر، كخيارات تتم في ضوء معرفة العواقب التي ترتب عليها. فالمسؤولية إذن قضية داخلية تخص الفرد. ولكن هذا لا ينطبق على التقاليد الإسلامية التي تفسر المسؤولية على أساس أنها واجب لا يتجه إلى داخل المرء نفسه بل نحو إرادة «أخرى» خارج ذاته. كما أنه ليس المفهوم المعمول به في العراق البعثي. «وحيثما يكون الكل مذنبين لا يمكن الحكم على أحد في نهاية المطاف، لأن ذلك الذنب لا يرافقه حتى مجرد التظاهر بالمسؤولية أو مجرد ادعائها»<sup>١١٤</sup>.

وإذا كان الطيارون، الذين ألقوا قنابل الغازات السامة على عائلات الأكراد العزل، مذنبين (بمعنى أنه لا مجال للشك حتى في أذهانهم حول هوية من أسقطوا القنابل القاتلة بالذات)، فهل هم مسؤولون، على كل حال، عن مقتل ضحايا غاراتهم، مع أنهم كانوا مجرد أدوات لتنفيذ أوامر عليا تحت طائلة الموت، لو رفضوا الإمثال لها؟ وماذا عن العراقيين الذين تبنا دعوة القومية العربية في السنوات المبكرة؟ أو أولئك الذين أيدوا حزب البعث العربي الاشتراكي عملياً، وبطية خاطر، في صعوده إلى قمة الحياة السياسية العراقية منذ عام ١٩٥٨؟ إنهم، كالنازيين الذين صوتوا لانتخاب هتلر، فأوصلوه إلى الحكم، مسؤولون عن إضفاء صفة الشرعية على السلطة والنفوذ اللذين استند إليهما نظام صدام حسين، ومكناه من تنفيذ سياساته فيما بعد. ولكن من السخف أن يذهب المرء إلى حد الاعتقاد أن هذا يجعلهم مذنبين لارتكاب تلك الجرائم اللاحقة، كما أن أي عضو عادي، في صفوف الحزب الوطني الألماني (النازي) خلال الثلاثينات، لا يمكن اعتباره مسؤولاً عن أعمال الإبادة الجماعية بقدر مسؤولية الأشخاص الذين تولوا إدارة غرف الغاز وتشغيلها بالفعل. والمتفقون العراقيون تعاونوا مع صدام حسين بالجملة في صياغة مدينته. وخالد الرجال صنع نصب صدام حسين، ولكنه غير مسؤول عنه. فلا أحد كان يملك أي خيار في الموضوع. فإذا يعني كل هذا بالنسبة لفكرة «المسؤولية الجماعية» عن سوقية صدام حسين وكيته؟

## إزالة النصب

إن النصب التذكارية هي أكثر من كونها منشآت جمالية. فهي، في أعماق جوهرها، تعبير عن ذكريات تجسّد لبّ هوية المدينة التي تنصب فيها، حيث تضيف عليها شخصية معينة، وطابعاً خاصاً مثلما تفعل بالقرى أيضاً. وشكل النصب ومظهره وحجمه وطريقة صنعه وتاريخ خروجه إلى حيز الوجود والتجارب والمحن التي يمر بها القائمون بصنعه، وتحديد موقعه من مدينته كلها، أمور تسهم في بلورة انطباعات الذاكرة. وليس مهماً لهذه الأغراض أن تكون تلك الذكريات حلوة أو مرة. ولكن المهم هو مدى علاقتها بالمدينة فعلاً، وأي منها يكتب لها البقاء للتعبير عنها. ومن هنا تنبع قضية المسؤولية، سواء أكانت فردية أم جماعية.

في مختلف أنحاء أوروبا الشرقية، جرى هدم النصب التذكارية في سنة ١٩٨٩ مثلما حدث في المجر عام ١٩٥٦. وعندما تم تحطيم تمثالي الجنرال مود والملك فيصل الأول في بغداد، صبيحة يوم ١٤ يوليو (تموز) ١٩٥٨، كانت الجماهير الغاضبة تحسب أنها أزالَت الذكريات السيئة من مخلفات عهد الإنتداب البريطاني والحكم الملكي (أنظر الشكل ٧١). وبعد مضي واحد وثلاثين عاماً على ذكرى تلك الحادثة، وقبل ثلاثة أسابيع فقط من الاحتفال بافتتاح قوس النصر الخاص به، أمر صدام حسين بإعادة نصب نسخة من تمثال الملك فيصل عند مدخل شارع حيفا الذي جلد بناءه. وانه لمن سخریات القدر المريرة أن أول ملوك العراق، فيصل الأول، كان على طرفي نقيض من شخصية صدام حسين. فهو كان أكثر الساسة تسامحاً في التاريخ العراقي الحديث. وتمثاله ما كان ينبغي أن يهدم أصلاً، ناهيك عن أن يرد إليه اعتباره بأمر طاغية يسعى إلى تعزيز شرعية حكمه عن طريق استرجاع ذكره الطيبة. وعلى أية حال فإن الذكريات تختلف آثارها دائماً ولا يمكن محوها بالكامل.

ومجموعة النصب التذكارية الجديدة التي أقيمت خلال حقبة الثمانينات، وُضعت لها أسس متينة على هيئة طوابق من الكهوف المبنية بالإسمنت المسلح في



٧١ - تمثال الملك فيصل، كان قد أقيم في العام ١٩٣٤، ثم أزيل صبيحة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨، على يد الجماهير التي راحت تحتفل بإزالة الملكية. نذكر أن فيصل كان قد مات منهاراً في العام ١٩٣٣، بعد أن أيقن أن سياسته قد فشلت ولا سبيل فيها يتصلق منها بالتعامل مع قضية الأقليات التي تملا العراق. نسخة جديدة من هذا التمثال أقيمت مؤخراً عند مدخل شارع حيفا الجديد الذي أنقذه صدام حسين (راجع الصورتين رقم ١٣ و ١٤)، وسط صجيج صائب بعد واحد وثلاثين عاماً من إزالة التمثال الأول، وذلك إبان الاحتفال بذكرى الثورة. لماذا؟ إن ما أراد النظام التعبير عنه، إنه هو التأكيد على أن البعث لا ينشئ التاريخ العراقي. إن البعث يعيش اليوم نوعاً من مسخ الوقوف خارج الزمن، ومن حسن التواصل مع الماضي العميق تواصلًا يحمل وصول السلطة، أخيراً، إلى البعث أمراً منطقياً.

باطن الأرض. فعملية الهدم سوف تحتاج إلى أكثر من الحبال والحسام هذه المرة. ولعل تدميرها ليس هو الحل المناسب على كل حال، نظراً لاعتبارات أخرى. وذلك أن مجرد التحديق في النصب، مع العلم بأن نسخة طبق الأصل من أطراف صاحبه، مصبوبة في البرونز ومائلة أمام أعينهم، ربما يتيح لأبناء الأجيال المقبلة رؤية شيء لا تستطيع الكلمات سبر أغواره تماماً. وحكم البعث العراقي استمر مدة أطول من أي نظام آخر في تاريخ البلاد الحديث. وهو نتاج محلي صرف لم تصنعه أية قوة خارجية. وأعماله وأساليب حكمه لا ينبغي أن يطوياً النسيان. وفي هذا النصب بالذات، سيفان هما كيف ديمقليطس

الأسطوري، معلقان فوق رقاب العراقيين. فحتى بعد موت الطاغية يتعين عليهم مواجهتهما من أجل الخلاص من ربة سلطانه الطاغية. وهناك ذكريات أليمة لا يملك المرء سوى أن يقف أمامها معقود اللسان رهبةً.

لنفترض لحظة أن هذا النصب نجا من المصير المتوقع له، ثم تحول العراق إلى دولة من النوع المعتاد، حيث تعتبر إقامة مثل هذه الشهادة على سلطة الحاكم أمراً غير وارد إطلاقاً. فما الذي يمكن أن يحدث للنصب في تلك الحالة؟

إن نصب نيلسون القائم في ميدان الطرف الأغر، عبارة عن عمود قبيح المنظر بدأ حياته رمزاً لانتصار جماعة من البشر على جماعة أخرى. ولكنه الآن بات مجرد جزء من ذاكرة لندن. فالمدنية لا تستطيع الإستغناء عنه، مثلما يتعذر علينا كأفراد طرد الجوانب البغيضة من ذكريات الطفولة. فما الذي يعنيه هذا النصب اليوم؟ هل ما زال يرمز إلى الحرب والنصر وكرهية الفرنسيين؟ أغلب الظن أنه الآن لا يعدو كونه واحداً من المعالم السياحية، يشتهر بأنه قريب من معرض الفنون الوطني وتحط عليه آلاف الحثائم وتظهر صورته على بطاقات البريد التي ترسل إلى شتى أنحاء العالم.

والمدن قد تتراكم فيها أشياء من هذا القبيل، ثم يتكفل الزمن المنصرم بتغيير دلالاتها في النهاية. فرموز السطوة وانتصارات البعض، وتفاهات الكل، يمكن أن تتحول إلى أضدادها فوراً. وهذا ما اتضح من حركة الفن العالمي الحديث واكتشاف فيتتوري لإمكانات لاس فيغاس. ولنفترض أن فناناً شعبياً ذكياً من جبل المستقبل في العراق، تكون الحرب قد أزال غشاوة الوهم عن عينيه تماماً وتحمر من رومانسية جواد سليم نهائياً، ووجد لنفسه في هذا النصب مادة أولية للتعبير عن نظرة جديدة إلى الفن. فإذا يملك أن يقول عن هذا المعادل العراقي لعبة حساء كامل؟ وهل التلاعب التهكمي بالفن الشعبي هو المخرج السليم من مأزق تحويل التراث إلى نوع من الكيتش في العراق؟

ربما لا يكون كذلك. فكلمة irony الانكليزية الدالة على أسلوب التهكم كمنهج جدلي يكون فيه ظاهر المعنى عكس باطنه، ليس لها حتى ما يقابلها في



### الغموض الأخلاقي

اللغة العربية (حيث أقرب مرادفاتهما هي عبارات مثل السخرية والهجاء والاستهزاء). وإذا أخذنا هذا الأسلوب لا بمعنى مجرد إحلال كلمة «نعم» بدلاً من «كلا»، في لعبة حوار يعرف صاحبها ما يسعى إلى إثباته، وإنما بمبدول التعبير عن توتر حقيقي وحالة تجاذب وتنافر وتضاد بين قطبين متعذر الحل في النهاية، فعندئذ يمكن القول إن التراث الأدبي العربي ينحلو من استعمال منهج التهكم الجدلي كطريقة للتفكير حول الواقع. وذلك لأن الثقافة الإسلامية استمدت الفكر الإغريقي من خلال أرسطو (الذي لم يكن يستسيغ هذا المنهج) وفي صيغة الفلسفة الأفلاطونية الجديدة التي أبعدت جانب الغموض من آثار أفلاطون. فالأسلوب الأفلاطوني بمعنى الغوص في المجهول وحتى التطلع إلى ما فوق معرفة البشر - والتجربة التي تدعو الإنسان إلى الشعور بالتواضع إذ يدرك حدود معرفته الضيقة - هو نفسه غير مألوف في الثقافة العربية. والعقل العربي الذي ترعرع على أنماط التفكير التقليدية أو الكلاسيكية، يتعذر عليه تصور هذا الأسلوب حتى كمفهوم مجرد<sup>(١١١)</sup>.

ولكن ثقافة حديثة شوهتها عقيدة العنف ومؤثرات حرب طاحنة (كما هو الحال في العراق المعاصر الذي لا يمكن تخيله خارج إطار القرن العشرين)، تواجه ما نستطيع تسميته بضرورة إلقاء نظرة فاحصة على نفسها بحثاً عن عيوبها، بشعور من الريبة وشيء من التواضع، فهي بحاجة إلى الخلاص من التثبث القطيعي بذاتها. وهذا جزء من العالم الذي مر بالتجارب القومية والاشتراكية والشيوعية، ولم يشهد قط تجربة التحرر الفكري. ولقد أثار سلمان رشدي قضية مهمة بكتابه «آيات شيطانية». فرد الفعل المعادي لهذا الكتاب لا يثبت أنه أخطأ بقدر ما يدل على أنه أصاب تماماً في مس وترب بالخطأ الحساس. والعراقيون خاصة، كالمسلمين عامة، يمكن أن يستفيدوا من إزالة بعض الغموض والإبهام بدلاً من الهوس الشديد بتاريخهم الخاص والتراث. وفي مجال الفنون التشكيلية ربما يكون من المفيد أن يحل ما أسماه فرانسيس بيكون «ضراوة الحقيقة»، محل الرقة المرفقة والكلاسيكية التي تتجلى في أعمال هنري مور، مثلاً، وهو الذي تأثر به جواد سليم، أعظم فناني العراق الحديث. وبدلاً من

التغني بأناشيد «الوحدة» والوجود المشترك ووحدة المصير، ربما يجدر بالفنانين والكتاب والمفكرين، أن ينصرفوا عن تقديم ما يرضي أذواق العامة أو الجماهير الشعبية، أو يخدم أغراض الدولة، وينطلقوا على السجية متخذين لأنفسهم أساليب فردية خاصة ومتميزة بالكامل، ونظرة عالمية شاملة. وإن مكافحة الإبتذال الذي ينخر الروح العراقية اليوم، تستدعي الواقعية والاستخفاف بالتقاليد السائدة وإعادة اكتشاف العالم الخارجي والتسليم بطبيعة العالم المصطنعة والمتقلبة (وهي الدليل الوحيد على حريتنا). والفن الشعبي الحديث قد لا يعني الكثير من حيث القيمة الفنية، ولكنه أبرز ما يجسد العالم الخارجي أمام عيني المواطن العراقي العادي. فهل له قيمة كأداة لتقويض أهمية نصب صدام حسين؟ إن المهمة المطلوبة عسيرة للغاية، لأن الواقع رهيب إلى حد أن السخرية نفسها تتلعثم في وجهه ويغضّ الغم بالنكات.

وهذا النصب لا بد من مواجهته يوماً ما وليس إزالته. فنيير الإستعمار البريطاني قد زال، وكذلك عرش الملك المفرط في «التسامح» مع أبناء الأقليات وكذلك الخطر «الصهيوني». فالعراقيون الآن لا يواجهون غير أنفسهم. والمسؤولية عنه - سواء كانت فردية أم جماعية - هي قضية تثير كل إشكالات ما حدث في العراق تحت حكم البعث. وهي تقترن على نحو لا ينفصم بدلالة النصب ومصيره في المستقبل. فلماذا أن المسؤولية تقع على الرئيس وحده، وإما أنه يشترك فيها مع آخرين. وليس المقصود هنا توريط أفراد معينين (كخالد الرحال مثلاً) في نتائج التصرفات الشخصية لهذا الرئيس، وإنما المراد كشف كل تلك السمات التي ينطوي عليها النصب والتي تضمّ الرئيس إليهم لاشعورياً.

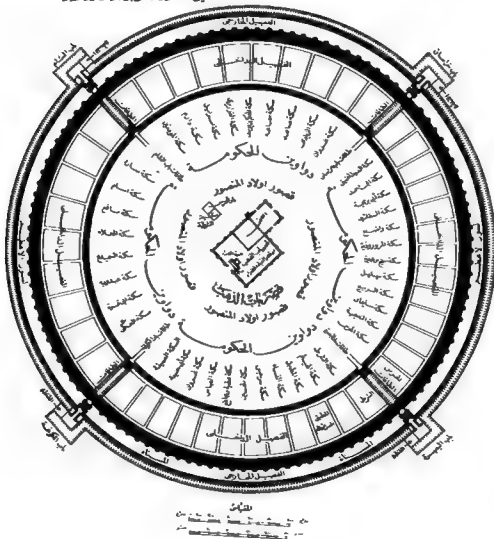
كيف أمكن لشيء كهذا أن يصبح رمزاً للمدينة التي ولدت وترعرعَتْ فيها مهما قصر عمره في النهاية؟ هذا هو السؤال الذي ينبغي لكل عراقي مفكر أن يتمعن فيه ملياً. ومشكلة المسؤولية الجماعية عن نصب صدام حسين إنما تنحصر في «معرفة» سوقيته وثقافته ثم «الشعور» بالكآبة والغم نتيجة لهذه المعرفة. فما الذي ستره الأجيال القادمة من العراقيين في هذا النصب: هل تراه رمزاً للمكائد الشيطانية التي دبّرها رجل واحد، فتعمل على هدمه يوم الإطاحة

الضموض الأخلاقي

بصاحبه كما حدث في السابق، أم تعتبره شهادة لا تنسى على سنوات العار المشينة في بلادها؟

## مدنية المنصور المدورة

تصميم الدكتور عطفيليلو دوكتراميرس





## الحواشي والملاحظات

- (١) مدينة بغداد للفترة بأبوابها الأربعة كما بناها ثاني الخلفاء العباسيين، أبو جعفر المنصور، في العام ٧٦٢ م. إن ثمة وصفاً مفصلاً للمدينة بأساء شوارعها في مؤلفات العديد من المؤلفين العرب الكلاسيكيين، على أساس هذا الوصف تم وضع هذا المخطط. نذكر أن المدينة القديمة قد اختفت كلياً، وتم بناء حاضرة حديثة مكانها، بشكل يجعل من المستحيل الحفر للوصول إلى المدينة القديمة. في الوسط يوجد «قمر باب الذهب» الذي كان المنصور يستخذه، وفيه «القية الخضراء». ويظهر في المخطط «الصحراء» الداخلي لجامع المدينة الرئيسي في الساحة الرئيسة للقصر، التي تتبعها دواوين الحكومة. إن نهر دجلة لا يدخل هنا كعنصر في تخطيط المدينة؛ فهو يكتفي بأن يمر قرب بوابة الكوفة (أسفل اليسار) مروراً عرضياً. يلاحظ التصوير المزدوج لتحصينات المدينة، وكذلك توالف الجامع والقصر في المركز الهندسي لتصميم المدينة: ففي مركز الوسط، يتجاور ما يعرف بكونه مقر إقامة شخص الخليفة، ومركز التعبير عن كلمة الله الحقيقية، وهما أهم ما يُعتمد به هنا في مجال السلطة والبعد الروحي والامتيازات والواجبات. إن المدينة هنا هي، في الحقيقة، قطعة من الأيديولوجيا سورت بعيداً عن العالم. نذكر أن أول غربي وصف مدينة بغداد كان ماركو بولو في العام ١٢٧١ م. وفي زمنه كانت أسوار المدينة قد بدأت تفقد انتظامها، ويأت نهر دجلة ينمرها في جانب منها. هذا المخطط أعده اثنان من أبرز الباحثين العراقيين: للأروخ مصطفى جواد، وعالم الحفريات أحمد سوسة.
- (٢) كونراد فيدلر «On Judging Works of Visual Art»، بيركلي، مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٥٧، ص ٦٠.
- (٣) المرجع نفسه، ص ٤٤.
- (٤) أفادني مصادر موثوق بها أن فكرة وضع الأسلحة في النصب كانت من بنات أفكار الرئيس نفسه. ويبدو من الواضح أن هذه الفكرة لم تأت إلا خلال مرحلة لاحقة من مراحل تصميم النصب، لأن الأسلحة ليست موجودة في المخطط الذي يرد في منشورات النظام (راجع الصورة رقم ٣). مصدر آخر أفادني أن الفكرة هي من عنديات منفذ التحت خالد الرحال. الكلام الفصل لن يأتي به أحد على الأرجح، خاصة وأن خالد الرحال قد توفي.
- (٥) استعير مفهوم «المالة» من والتر بنجلين الذي استخدمه في مقالته المهمة «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكية». هذه المقالة نشرت بين مجموعة من دراسات المؤلف تحت عنوان

## النصب التذكارية

- «Illuminations» (نيويورك، شون، ١٩٦٩). إن قوس النص يظهر مرتين، لا مرة واحدة، وذلك عند كل طرف من طرفي جادة الاحتفالات، التي هي نفسها جزء من محور أكثر اتساعاً صمم على شكله جادة نورثويغ للمروض العسكرية، وهو أمر أناقشه في بداية الفصل السادس المعنون «الابتدال والقرن».
- (٦) حنة أرنت «The Origins of Totalitarianism» (نيويورك، هاركورت براس وجوفانوفش ١٩٧٣)، ص ٣٨٢.
- (٧) أمير اسكندر «صدام حسين: مناضلاً، ومفكراً وإنساناً» (باريس، هاشيت، ١٩٨٠) الصفحتان ١٨ و٢١ تبعاً.
- (٨) من أجل الإطلاع على عرض رائع للكيفية التي خلعت بها لغة وصور الثورة الفرنسية أغراضاً مشابهة، راجع: «البن هنت» «Politics, Culture, and Class in the French Revolution» (بيركلي، مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٤) خاصة القسم الأول المعنون «شاعرية القوة».
- (٩) من المحاجة الواردة في كتاب جون الستر «Ulysses and the Sirens: Studies on Rationality and Irrationality» (كامبردج، مطبوعات جامعة كامبردج، طبعة ١٩٨٤ المتفحة والمزيلة) ص ٥٠.
- (١٠) الإشارة هنا إلى مفهوم سقراط لـ «الكذب النبيل» في كتابه «الجمهورية» الكتاب الثالث. للتحدث عن جذور المدينة الفاضلة والتفاوتات الطبيعية (في منح التكريمات، ودرجة الفضائل، وحصص الحكم) داخلها.
- (١١) مستقى من بيان مشترك كتبه في العام ١٩٤٣، «عائلة الحدائق المبكرة الثلاثة هؤلاء تحت عنوان «Nine Points on Monumentality»، أعيد نشره في مجلة هارفارد للهندسة العدد الرابع، ربيع ١٩٨٤، مطبوعات معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا ٦٢ - ٦٣.
- (١٢) كما يذكر الفنان في حوار أجري معه حول النصب في «جلجامش، مجلة الفن العراقي الحديث» (بغداد، وزارة الإعلام والثقافة، العدد ٣، ١٩٨٣) ص ١٥.
- (١٣) من منشور عنوانه «نصب شهداء قاسية صدام» أصدرته أمانة العاصمة، بغداد، ١٩٨٣، ص ٣ و١. المعلومات حول النصب مأخوذة من هذه الوثيقة التي أرفقت بصورة وتخطيطات.
- (١٤) «ناشال جيوغرافيك» للجلد ١٦٧، العدد ١، كانون الثاني (يناير) ١٩٨٥. راجع المقال بقلم شريل داغر في «الحياة» العدد ٩٥٠٨، ٨ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٩.
- (١٥) من المقال التقديمي بعنوان: «بغداد... الجزر المكسور» في مجلة «Process: Architecture» العدد ٥٨ (طوكيو، أيار/ مايو ١٩٨٥) ص ٢١ - ٢٥. العدد كله مكرس للحديث عن بغداد الجديدة وعنوانه «مدينة السلام» بغداد ١٩٧٩ - ١٩٨٣. مقال احتفالي مشابه عنوانه «بغداد الناهضة» كتبه شريان كانتاكوزينو، المحرر السابق للمجلة الهندسية، ويشغل حالياً منصب أمين اللجنة الملكية البريطانية للفنون الجميلة. ظهر المقال في مجلة «معمار ٩٦» (ستغافورة، كونست ميديا، ت، ك- / أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٢) ص ٥٦ - ٧١. راجع أيضاً «التنمية العمرانية في بغداد» مجلة «البناء»، العدد الرابع العدد ٢٦ - ٢٢ (الرياض، دار الفنون السعودية، نيسان / أيار - أبريل - مايو ١٩٨٥) ص ٧٦ - ٨٨.
- (١٦) إلى جانب المهتمين العراقيين المقيمين كافة... تشمل القائمة التالية بعض الأسماء الهامة في ساحة المعمار العالمي من الذين طلب إليهم صدام حسين تصميم مشاريع عمرانية (لم تنفذ كلها... بسبب الحرب، ولورد هنا نماذج من الأسماء والأعمال المطلوبة منها): «فني ارشكت كولاورافيتش» (شركة غروبيوس النيقية)، الولايات المتحدة، صممت المخطط الرئيسي لشارع الخلفاء، وتوسيع جامع الخلفاء، وإنشاء فندق الشيراتون؛ «شيبارد روسون»، المملكة المتحدة (بنية مرتفعة في الشارع نفسه)؛ «فوتري أند راش» الولايات المتحدة (بجمع حوانيت ومكتبات يتوافق مع مسابقة إنشاء جامع الدولة في بغداد)، «أرثر أركسون أسوشياتس»، كندا، (المخطط الرئيسي لمنطقة أبو نواس)، «آروب

## الحواشي والملاحظات

- أسوشياتس»، المملكة المتحدة (تطوير باب الشيخ)؛ ريكاردو يوفيل، اسبانيا (جامع الدولة في بغداد، وساب الشيخ)؛ وأم. أند آر. أترنانتال، بلجيكا (مبنى شارع حيفا)؛ ريتشارد أنغلند، مالطا (مشروع في شارع حيفا)؛ «يورغن بواسوشياتس»؛ كلارك فريد ماتشيلر، ألمانيا الغربية (حوانيت، مركز وبيوت)؛ «جون وارن أند آ. بي. بي.»، المملكة المتحدة (مبان حافظة من حول جامع الجبلاني)؛ «فان تريك»، فرنسا؛ «فكنوكسلت»، فنلندا (تطوير جزيرة بغداد)؛ «سكلروب وجيبرسون» (مخطط اسكان في شارع أبي نواس)؛ «ديست» (مشروع لشارع حيفا).
- (١٧) ألدو روسي Selected Writings and Projects (لندن، أركتيكال ديزاين، ١٩٨٣) ص ٢٣. روسي هو مهندس معماري إيطالي ومنظر، تولى كتاباته أهمية خاصة للنصب بوصفها جزءاً أساسياً من الوجود العمراني، وتعتبر هذه الكتابات من بين أهم مساهمات مرحلة ما - بعد - الحرب، في إعادة التفكير في نظريات الحداثة المبكرة حول العلاقة مع المدينة.
- (١٨) من حوار مع أمير اسكتلر في «صدام حسين...»، مرجع مذكور، ص ٣٧٠.
- (١٩) العبارة من فيلدر، مرجع مذكور، ص ٤٣، وهو يقصد فيها أن الفنان يجب أن يكون المرجع الوحيد.
- (٢٠) يستحق هذا النص أن نورهده كعلامة: وعلى غرار هذا الإنسان الوسط، نواجه مختبرون شراً بين أساليبهم في التفكير وأساليبهم في الشعور. إن مشاعر أولئك الذين يحكمون ويسرون شؤون البلدان، لا تزال بحاجة إلى تدريب، كما لا تزال تحت تأثير الكل العليا المزعومة المتحدة من القرن التاسع عشر. وذلك هو السبب الذي يجعلهم عاجزين عن الاعتراف بالقوى المدعنة للزمن الذي نعيش فيه... هذه القوى التي هي وحدها القادرة على إقامة النصب واللباني العامة التي يعمين دمجها في المراكز العمرانية الجديدة، والتي يمكنها أن تشكل تمييزاً حقيقياً عن عصرنا. أنا أرى، بالطبع، أن صدام حسين لا يستشعر مثل هذا الشرخ. وأن يبنيني عليه أو لا يبنيني عليه استشار هذا الأمر مسألة أخرى تماماً. النص مأخوذ من «Nine Points on Monumentality» في مجلة هارفارد للهندسة، المجلد الرابع، ص ٦٢ - ٦٣.
- (٢١) من خطاب يعود إلى العام ١٩٧٧، يرد في مجلد يمتدوي أفكار صدام حسين حول الكيفية التي يتعين تدريس التاريخ بها في العراق. راجع: صدام حسين «حول كتابة التاريخ» (بغداد، دار الحرية، ١٩٧٩) ص ٢٣.
- (٢٢) صدام حسين «الديمقراطية مصدر قوة للفرد والمجتمع» (بغداد: مطبوعات الثورة، ١٩٧٧) ص ١٩ - ٢١.
- (٢٣) راجع: ميشال غلفك «في سبيل البحث» (بيروت، دار الطليعة، ١٩٥٩) ص ٢٩ - ٣٠.
- (٢٤) البريت سير «داخل التاريخ الثالث» (نيويورك، ويندبيلد أند نيكلسون، ١٩٧٠) ص ٤٠ - ٨٠.
- (٢٥) كان جون راسكين أكثر نقاد الفن نفوذاً في القرن التاسع عشر. لقد هوجمت أفكاره بقوة من قبل حركة الحداثة، لكنها عادت إلى الحياة خلال حقبة ما - بعد - الحداثة التي نعيشها. الغرب في الأمر أن راسكين يتبنى مشكلة سير، ويوفر التبرير الذي يحتاجه سير بكل وضوح من دون أن يجرؤ على المطالبة به: «وأنا أعقد أن أي مبنى لا يمكن أخذه رأي نهائي بشأنه قبل مرور أربعة أو خمسة قرون على بنائه؛ كما أن اختيار تفاصيله وتعميمها لا يبنيني أن يتم الرجوع بالنقد إلى مظهره إلا بعد انقضاء تلك الفترة» The Seven Lamps of Architecture (نيويورك، نبي نونداي بريس، ١٩٦١)، ص ١٨٣.
- (٢٦) سير، مرجع مذكور، ص ٥٦.
- (٢٧) من قصيدة «ويليام بليك» «Anguries of Innocence».
- (٢٨) من مقالة عنوانها «نيويورك يوب» في كتاب لويس ر. ليارد «Pop Art» (لندن، تاملز أند هدمسون، ١٩٧٠) ص ٨٦ - ٨٧.
- (٢٩) المرجع نفسه، ص ٩٧ - ٩٨.

## التصنيف التذكاري

- (٣٠) من مدخل إلى أعمال أندري وارمول كيبه أليستير ماركوش في «Artists Contemporary» تحرير: كولن نايلور أند جنيس ب - أورديج (نيويورك، مطبوعات سانت ملرتن، ١٩٧٧).
- (٣١) من مقالة عنوانها «Theatrum Philosophicum» ليشال فوكو في كتاب «Language Counter - Mem» (لانتاكا: مطبوعات جامعة كورنيل، ١٩٧٧) كل المراجع مأخوذة من صفحات تقع بين ١٨٦ و ١٩٠. من وجهة نظر فوكو، يعتبر ماغرين بدوره فناناً هاماً. فهو لم يكن مهتماً بجاليات الرسم، أو بالرسم كغاية في ذاته. بالنسبة إليه كان الشعر متوقفاً على الرسم، وهو كان يجب أن يعتبر نفسه مفكراً قبيحاً له أن يتواصل مع فن الرسم. في دراسته حول ماغرين وعنوانها «ليس هذا غليون» (كالفورنيا: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٣)، يجادل فوكو أن فلك بعض عقد ماغرين، عبر تعبيره عن فكرته المتعلقة بـ «الرسم غير التوكيدي» ويعني فوكو بذلك نوعاً من الخطاب المرسوم الذي يضيح بدأب عبر لحيه على الكلام والصور حتى ينتهي به الأمر إلى الإرباب تحت قفله الخاص. وسلاح هذا التدهور، هذا الدمار الذي يجتج بما هو بصري وحسب في وسيلة التعبير الفني هذه، إنما هو هيمنة مبادئ التطابق والتكرار على المبادئ الكلاسيكية (حسب نظرية فوكو لتاريخ الفن) المتعلقة بالمشابهة والتوكيد (التمثيل التشكيلي للمسودات الموجودة خارج الرسم نفسه). في هذا المجال يعتبر ماغرين حجر الرقى في درب التغيير هذه. غير أن ذروة هذه الهيمنة تتمثل خاصة في أندري وارمول. حيث نرى ميشال فوكو يبيّن دراسته حول ماغرين بهذا الحكم المفري: «سيأتي يوم يحدث فيه للصورة نفسها أن تفقد هويتها، عن طريق التطابق الذي يتكرر إلى ما لا نهاية على طول سلسلة الرسوم، وكذلك سيفقد هويته الاسم الذي تحمله الصورة: كامبل، كامبل، كامبل، كامبل والمرجع نفسه ص ٥٤.
- (٣٢) روبرت فتوري، دنيز سكوت براون، ستيفن إيزنور «Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form» (كامبريدج، منشورات معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، طبعة جديدة متقنة ص ٥٠.
- (٣٣) في العراق سبق لخل هذه الأنداس أن استخدمت لغايات أقل إثارة للشبهة. ففي صيف العام ١٩٣٣، العالم الذي تلا تحقيق البلد لاستقلالها السياسي الشكلي، جرت مذبحة لأبناء الطائفة الآشورية، على يد ميليشيا شيعية في قرية تدعى صميل (١١ آب/ أغسطس ١٩٣٣)، فتج عن ذلك احتفال انتصاري في مدينة الموصل صحب إقامة أقواس نصر زينت بحبات بطيخ ملطخ بالدماء، تمثل رؤوس القتل الآشوريين. بشكل يتلازم مع المشاعر التي كانت سائدة عهد ذلك كما يفيدنا ر. س. ستانورد في كتابه «The Tragedy of the Assyrians» (لندن)، ألن أند أنوين لشد، (١٩٣٥) ص ٢٠١. من المرجح أن أولى السوابق التي مهلت لتصب صدام حسين في العراق الحديث، تمثلت في تلك الأقواس الشعبية التي أقيمت في العام ١٩٣٣.
- (٣٤) ظهر القيام في برنامج والثافة الخلفية على القناة البريطانية الرابعة، ٢٣ أيار (مايو) ١٩٩٠.
- (٣٥) كويتن بل «Bad Art» (شيكاغو: منشورات جامعة شيكاغو، ١٩٨٩) ص ١٣.
- (٣٦) المرجع نفسه، ص ١٦.
- (٣٧) روبرت فتوري «Complexity and Contradiction in Architecture» (نيويورك، متحف الفن الحديث، ١٩٦٦) ص ٤٨ و ٥٠.
- (٣٨) فتوري، براون وإيزنور المرجع المذكور أعلاه، ص ١١٧.
- (٣٩) راجع المصدر نفسه ص ٩٠. راجع كذلك انتقاد هنري فتوري في كتاب كينيث فرايمبتون «Modern Architecture: A Critical History» (لندن: تيمز أند هلسون، ١٩٨٥) ص ٢٩١.



## الخواتمي والملاحظات

- (٤٠) كلمات الرئيس مذكرة في مقال مكرس للحديث عن التعميم في الأسبوعية البغدادية «ألف بباء» (بلا تاريخ) ص ٣٣ - ٣٦.
- (٤١) من حوار مع بوفيل، في كتاب واين أ. جيمس: «Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura: Buildings and Projects 1960-1985» (نيويورك، وزيل، ١٩٨٨) ص ١٨٦.
- (٤٢) من منشور فتوري، راوتس وسكوت براون حول «فلسفة التصميم» في مشروع جامع الدولة في بغداد. نشر، مع التصميم، من قبل أمانة العاصمة (١٩٨٣) ص ٥٦.
- (٤٣) تشارلز جنكز «The Language of Post - Modern Architecture» الطبعة المنقحة (لندن، أكاديمي، ١٩٧٨) ص ١٣٣. أنا ملين لكليات جنكز حول ما - بعد - الحداثة، بالنسبة إلى استشارة أساليب جديدة لدى في طرح الأسئلة القديمة.
- (٤٤) كانت المناسبة مؤتمراً حول المهنة المعمارية والتراث وعالم الرئيس العراقي (انظر الفصل الثاني): ذات يوم، أمام قاع الجميع، تغيب الرئيس عن المؤتمر، ثم ظهر بردائه العسكري على شاشة التلفزة ليعلم أمام العالم كله كيف أنه اضطر لشن الحرب بدلاً من أن يشارك في المؤتمر.
- (٤٥) في الحاشية رقم ١٦ أوردت قائمة بأسماء وأعمال عدد من المهتمين ذوي العلاقة بالأمر.
- (٤٦) «هنتسة من دون مهتمين» هو العنوان الذي وضعه برنارد ريدوفسكي لكتابه الحلم، الذي تابع أعمال معرض أقيم في العام ١٩٦٤ بنفس العنوان في متحف الفن الحديث (نيويورك: دابلدي اند كوماني، ١٩٦٤). إن التأثير العميق لـ «الفن البدائي» على الفن الحديث وفن التحت، غطي في معرض كبير أقيم في نيويورك وعولج في دراسة حررها ويليام روبن شملت كتاباً من جزئين بعنوان «Primitivism in Twentieth-Century Art» (نيويورك، ١٩٨٤).
- (٤٧) العبارة استخدمها جنكز في كتابه الألف الذكر، ص ٢١.
- (٤٨) راجع مقالة تشارلز جنكز «The New Classicism and its Emergent Rules» في مجلة «Architectural Design»، المجلد ٥٨، العدد ١٢، ١٩٨٨.
- (٤٩) من تعريف لكلمة «كيتش» في سب وثلاثين كلمة، راجع «The Art of the Novel» (نيويورك، غروف برس، ١٩٨٨) ص ١٣٥.
- (٥٠) بول فاليري «The Art of Poetry» (برنتون: مطبوعات جامعة برنتون، سلسلة بولنغن، XLV، ١٩٨٥، ص ٥٦).
- (٥١) راجع مقال جبرا إبراهيم جبرا بعنوان «كيف أجعل في عربياً؟ الفن أولاً أم الفنان؟» في اليومية العربية والحياة ٢٥٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٩.
- (٥٢) على سبيل المثال، شهدت بغداد في شهر تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨ حدثين ضخمين: أولهما كان معرضاً عالمياً للفن التشكيلي عرضت فيه ألوف الأعمال التي تمثل ستائة فنان أتوا من شتى أنحاء العالم. ووزعت خلاله ثلاثة وعشرون جائزة (من بينها ست ميداليات ذهبية)، كما أعطي كل فنان ١٥ ألف دينار عراقي. راجع التقرير المنشور يوم ٧ تشرين الثاني (نوفمبر) حول المعرض في اليومية العربية الصادرة في لندن والشرق الأوسط. وفي يوم ٢٤ تشرين الثاني (نوفمبر) نفسه أقيم المهرجان التاسع للشعر العربي (الربيع) تحت اسم «صربيا الشعر» ودعي إليه عدد من أصحاب أشهر الأساليب في الشعر والأدب والنقد العربي، من تسعة عشر دولة عربية (من بينهم نزار قباني وعمود دويش وعبد الوهاب البياتي وغادة السمان) ومنع القاتلون يومها جوائز التخلت شكل ميدالية صدام للفنون.
- (٥٣) النص الكامل للخطاب ظهر في اليومية البغدادية الرسمية «العراق» (١٦ أيلول - سبتمبر - ١٩٨٠).
- (٥٤) من مقال كتبه بول راوتلدج بعنوان «Left Speechless by the New Babel» الأوزرفر، ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨.

## النصب التذكارية

- (٥٥) مذكور في تقرير حول المشروع وضعه بول لويس ونشرته يومية «نيويورك تايمز» ١٩ نيسان (أبريل) ١٩٨٩. راجع أيضاً تقريره الطويل في قسم الرحلات ملحق الأحد في «نيويورك تايمز» ٢٥ حزيران (يونيو) ١٩٨٩، ص ٨ و ٩.
- (٥٦) أريك هوبزليون وتيرنس واتجر (محرران): «The Invention of Tradition» (كامبريدج: منشورات جامعة كامبريدج، ١٩٨٧) ص ٤. في القلمة يحدد هوبزليون مصطلحاته. وبعد ذلك يمالج الكتاب سبع حالات دراسية: طقوس الملكية البريطانية (١٨٢٠ - ١٩٧٧)؛ خلق تقاليد اسكتلندية؛ الرومانسية في ويلز؛ تقاليد الإنتاج الجماعي في أوروبا (١٨٧٠ - ١٩١٤)؛ أفريقيا الكولونيبالية؛ والسلطة التمثيلية في الهند الفكرية.
- (٥٧) «Process: Architecture» العدد ٥٨، ص ١٠٢. راجع القسم حول «مشاور الحفافة».
- (٥٨) راجع غلفنغش: مجلة الفن المراقبي الحديث (بغداد: دار المأمون، ١٩٨٧) العدد ٣، ص ١٥ - ١٦.
- (٥٩) راجع على سبيل المثال نقد جيرا ابراهيم جيرا في «من المتضمنة إلى النصب: البحث الخلاق لدى محمد غني» في مجلة «أورو آيار - غوز (مايو - يوليو) ١٩٧٩، ص ٢٦ - ٣٥. نشرت في لندن.
- (٦٠) من حوار مع محمد غني في اليومية البرية «الشرق الأوسط» ١٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٨. راجع كذلك تعليقاته التي أوردتها ويليام ابليس في مقالته «وجه بغداد الجديدة» في مجلة «نشانل جيوغرافيك» المجلد ١٦٧، العدد ١، كانون الثاني (يناير) ١٩٨٥، الصفحة ١٠٧.
- (٦١) خطاب جواد سليم الافتتاحي خلال أول معرض أقمته وجماعة بغداد للفن الحديث التي أسسها، في العام ١٩٥١. أعيد نشر الخطاب بكامله في كتاب جيرا ابراهيم جيرا «جواد سليم ونصب الحرية» (بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٤) ص ١٩١ - ١٩٣.
- (٦٢) من الزاوية التي يقدمها شاعر حسن آل سعيد في الفصل العاشر «اتفاق الشخصية الحضارية - جماعة بغداد للفن الحديث» من الدراسة الكبيرة (في جزئين) التي نشرت بعنوان «فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق» (بغداد، وزارة التربية والإعلام، ١٩٨٣) ص ١٧٢. تنبع أهمية تأريخ شاعر حسن آل سعيد لحركة القنون البصرية في العراق من كونه يلام بين نظرة من الداخل بلغتها فنان عظيم للموهبة عاش تلك المرحلة، وبين تفسير ايدولوجي - سياسي صائب لذلك التاريخ، يركز بتكرار لا ينتهي على «الجماعة» (الروح، الرؤية، الهدف) على حساب الفردية، تماماً كما لو كانت الجماعة فضيلة في الفن.
- (٦٣) من مقلمة كاتالوغ معرض «لينان - نظرة الفنان: ٢٠٠ عام من الرسم اللبناني» (لندن، كوارث بوكس، ١٩٨٩) بقلم السير هيو كاسون، الرئيس السابق لأكاديمية الفنون الملكية. المقال الرائع الذي كتبه جون كارزويل في الكتاب نفسه بعنوان «الرؤية اللبنانية» يناقش خصوصية التجربة اللبنانية.
- (٦٤) حسن وفضل. «مراجع مذكور (في الحاشية ٦٢) ص ١٦٣.
- (٦٥) «التواصل» مع الماضي، مفهوم ظهر للمرة الأولى كموضوعة رئيسية، في البيان المكتوب حول المبادئ، الذي وضعته جماعة بغداد للفن الحديث في العام ١٩٥١. يومها كان المفهوم استمرارياً وجديداً. اليوم صار كليشيه. راجع شاعر حسن آل سعيد، في المرجع المذكور، حيث يورد مقاطع من البيان، ص ١٦٦.
- (٦٦) المرجع نفسه، ص ١٦٤ و ١٦٦ والفصل العاشر بشكل عام.
- (٦٧) راجع حسن وفضل... للجلد الأول، ١٠٨، ١٢٤ - ١٢٥.
- (٦٨) من أجل فهم العبور من ساطع الحصري إلى سامي شوك بالنسبة للثقافة السياسية للعروبة العراقية، راجع سمير الخليل: «جمهورية الخوف» (بيركلي: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٩) الفصل الخامس.

## الحواشي والملاحظات

- (٦٩) راجع التقرير السياسي للعام ١٩٧٤، المتعلق بال مؤتمر الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي، نشر بالانكليزية تحت عنوان «The 1968 Revolution in Iraq» (لندن، ايتاكا برس، ١٩٧٩).
- (٧٠) تفسير فكرة الجواد الملصق يقوم على أسس معادلات جبرا ابراهيم جبرا مع الفنان. راجع وجواد سليم ونصب الحرية، مرجع مذكور (في الحاشية ٦١) ص ١٣٦.
- (٧١) راجع المصدر نفسه ص ١٥٢ وص ١٤٨.
- (٧٢) في منشور عنوانه «النصب التذكاري لثورة ١٤ تموز للجبهة» (بغداد، ١٩٦١، لا يوجد ترقيم للمصفحات) كتب فاضل عماد البياتي، ونشر لمناسبة إزاحة الستار عن النصب، جرى تفسير قسمه الأوسط كما يلي:
- «انه يوم ١٤ تموز الخالد.  
وقفة جبهة رائدة يفزها الجندي الأبى، وتتجدد فيها قوة الزعيم المتخذ التائر من أجل الشعب وقد توترت عضلاته، وحطمت قبضة قضبان السجن من كل صوب. جسمه ميثق من كيان الشعب اثباتاً للإنفجار، ويده حاملة الخدرة تشد من أزرها يد الشعب.  
«انه فجر الثورة التي أنهت سجل اللأسي وحولت قوة الشعب العراقي نحو الانطلاق البناء. والقرص الأعلى هو الشمس، رمز النهار الواصل بعد الظلام. وهو من أقدم رموز العراق. من هنا طلعت شمس الحضارة لتشرق على العالم، ومن هنا طلعت شمس الثورة بقيادة جندبا الشجاع. وقد داس الجندي بقدمه ترساً يمثل الشر. انه القرص الذي كانت تتوقى خلفه عهود النفي والفساد.»
- (٧٣) من أجل نظرة عامة راجع مقال الفنان الفلسطيني كمال بلاطه بعنوان «الفن العربي الحديث» في مجلة وفنون عربية، العدد ٦، للجلد ٢، ١٩٨٢، ص ٢٩ - ٤٠. يلاحظ تقدير بلاطه لكاتبة جواد سليم في تطور الفن التصويري العربي، ص ٣٧.
- (٧٤) الدكتور شمس الدين فارس والنايب التاريخي للفن الجداري في العراق للماصرة (بغداد، وزارة الإعلام، السلاسل الفنية، الرقم ٢٤، ١٩٧٤) ص ٦٥ - ٦٣ من المقدمة.
- (٧٥) حسن وفصول... مرجع مذكور، المجلد ١، ص ٢١١.
- (٧٦) العبارة من جبرا ابراهيم جبرا في وجواد سليم ونصب الحرية مرجع مذكور، ص ٧٢. منشور البياتي الملهدي إلى عبد الكريم قاسم، زعيم ثورة ١٤ تموزه يبدأ على هذه الشاكلة:
- «لأول مرة منذ ستة وعشرين قرناً من تاريخ العراق الطويل، يطلب إلى فنان عراقي أن يعبر بمطلق الحرية عن رؤياه النبيلة في منحوتات شامعة، فيضج في البرونز ملحمة تمثل ثورة ١٤ تموز، بجندورها العميقة في تاريخ الأمة، بجبروتها في الانطلاق، وبديها الأكيد نحو حرية العراق وازدهاره واشهره. فهذا النصب الكبير الذي نحته جواد سليم، يمثل الثورة بأبعادها الشاوق ومغانيها الكبار، ويعتق مزجاً رائعاً بين ثورة الشعب ونوازع، من جهة، وبين فكرة الأسلوب العراقي المستقى من تربة هذا البلد العظيم وتقاليد، من جهة أخرى.»
- (٧٧) الكتاب من تأليف جبرا ابراهيم جبرا وعنوانه «جذور الفن العراقي» (بغداد، الدار العربية، ١٩٨٦). إن التصور الثقافي الذي يكشف عنه هذا الكتاب، يمكن تلخيصه بمقارنته مع كتابات جبرا السابقة حول الفن. ويظهر في باني هذا الكتاب الذي أصدره جبرا عند بداية الستينات وجمع فيه دراسات تحت عنوان «الرحلة الثالثة» (أعدت المؤسسة العربية للدراسات والنشر طبعة في بيروت في العام ١٩٧٩).
- (٧٨) ر. ه. أودن والشاعر والمدينة» في «The Dyer's Hand and Other Essays» (نيويورك: فتاح بوكس، طبعة العام ١٩٦٨) ص ٨٥. صدر باللغة العربية عن دار الساقي.
- (٧٩) راجع نقد ريتشارد رورتي التائب لنظريات المفهوم الجمهوري حول اللغة والداتية والجمالية في كتابه «Contingency, Irony and Solidarity» (كلمبرج، منشورات جامعة كلمبرج، ١٩٨٩). راجع

## النصب التذكارية

- كذلك عرض الاسدير ماكستير للطابع اللاهوتي للفكر الأخلاقي اليوم. وهو بهذا لا يعني فقط أن هذا الطابع يواصل مسيرته إلى الأمام وإلى الأمام، بل أيضاً أنه لا يمكنه المشور على محطه نهائية له. راجع «After Virtue» (نوتردام، مطبوعات جامعة نوتردام، ١٩٨٤، الطبعة الثانية) ص ٦. تكاد المشكلة تلخص في العنوان الذي تحمله مجموعة من الدراسات صادرة حديثاً بعنوان «التخلي الشامل؟ سياسات ما بعد الحداثة» تحرير أندرو روس (مينيابوليس، مطبوعات جامعة مينيابوليس، ١٩٨٨).
- (٨٠) حنة أرندت «الجنان في القفس: تقرير حول عادية الشر» (لندن: بنفوين، ١٩٨٤. نشر للمرة الأولى في العام ١٩٦٣).
- (٨١) راجع المناقشة حول هذا الأمر في السيرة التي وضعتها اليزابيث يونغ - بروهل لحياة حنة أرندت بعنوان «Hannah Arendt: For Love of the World» (نيو هافن: منشورات جامعة يال، ١٩٨٢) الفصل الثامن، ص ٣٢٨ - ٣٧٩.
- (٨٢) عراق صدام حسين، ليس أوغندا عيدي أمين دادا. عراق صدام حسين يشبه ألمانيا هتلر في كونه يقوم على سلطة ذات مشروعية. تكلم موضوعه يبحث فيها سمير الحليل في كتابه «جمهورية الخوف» المذكور آنفاً.
- (٨٣) راجع جان - جاك روسو: «Politics and the Arts» (إيتاكا: نيويورك، منشورات جامعة كورنيل) ص ٣٤ - ٣٧.
- (٨٤) «لو التقي شاعر بفلاح أُمي، لن يجد الاثنان ما يقولانه لبعضهما البعض على الأرجح، لكنها ان التقيا معاً، يوظف حكومي، من المؤكد انها سيشارطان نفس الارتياح حياله... إن أياً منهما لن يثق بالموظف الحكومي بأكثر مما يمكنه أن يرمي جهازاً ياتو كير...» لوندن في «The Dyer's Hand» ص ٨٨ - ٨٩.
- (٨٥) راجع المصدر المذكور، ص ٧٨ - ٨٠.
- (٨٦) المواقف الكلاسيكية هي مواقف ثورو وإيمرسون. ولكن مورتون ولوتشيا وايت بريتان في كتابها «المثقف ضد المدينة» (أوكسفورد، منشورات جامعة أوكسفورد، طبعة العام ١٩٧٧) أن تقاليد الموقف الروماني ضد العمران يشمل هاوثورن وإدغار آلن بو، وهرمان ملفل، وجيمس فينيمور كوبر وفرانك نوريس وفرانك لويد رايت ولويس ماففورد بين آخرين.
- (٨٧) الفصل السادس «تكوين البيت» في كتاب سمير الحليل آف الذكر، حيث يحلل رومانسية ميشال عفلق السياسية.
- (٨٨) روسو، المرجع الآف الذكر، ص ٢٣.
- (٨٩) مستقى من محاضرات ألقاها جاك ماريتان في العام ١٩٥١ في جامعة برنستون ونشرت تحت عنوان «The Responsibility of the Artist» (نيويورك، سكرابنير، ١٩٦٠) ص ٨٦.
- (٩٠) المرجع المذكور، ص ١٠٥.
- (٩١) المرجع المذكور، ص ٩٤.
- (٩٢) نقطة يشيرها ماريتان بشكل جيد في المرجع المذكور ص ٩٩ - ١٠١.
- (٩٣) «The Oxford English Dictionary»، المجلد ١٢ (أوكسفورد، كلارندون برس، ١٩٧٨) ٣٢٦.
- (٩٤) أنا مدني لأطروحة الدكتوراه التي أعدها أفياني أنطوني منكني، بعنوان «Collective Responsibility» (جامعة هارفارد، قسم الفلسفة، ١٩٧٤). .. بعدد من النقاط الواردة هنا.
- (٩٥) بول فاليري «The Art of Poetry»، مرجع مذكور، ص ٢٣٦.
- (٩٦) راجع مقالة جويل فراينبرغ «Collective Responsibility» في «دجلة الفلسفة» للمجلد LXV، العدد ٢، ٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٨، ص ٦٨٠.
- (٩٧) أفاضت الصحافة الغربية في الحديث عن القفلة الجسدية التي كان الأكراد المراقبون ضحية لها بعد

## الحواشي والملاحظات

- المجموع الكيميائي، الذي شن عل بلدة حلبجا في العام ١٩٨٧ وأسفر عن سقوط ٥٠٠٠ ضحية. مقابل هذا نلاحظ أن قتل الملوين من الجندية في مناطق الجنوب الشيعة، لم يمر عنه الحديث كثيراً. راجع تقرير هيلينا غراهام في صحيفة «التارديان» ١٥ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٨.
- (٩٨) في كتابي «جمهورية الخوف» أقدر عدد القوات المسلحة الرسمية بـ ٦٧٧ ألف جندي في العام ١٩٨٠ (أي قبيل اتخاذ القرار بشن الحرب العراقية - الإيرانية في ربيع العام نفسه). ويمثل هذا الرقم خمس القوة العاملة النشطة اقتصادياً، وهو عدد لا يتلاءم مع عدد سكان البلد بأي مقياس من المقاييس. ثمة في النصف الثاني من الكتاب نفسه بحث تاريخي في شرعية حزب البعث في العراق.
- (٩٩) من مقال كانت حنه أرندت قد نشرته للمرة الأولى في العام ١٩٤٥ حول لُغز جرائم الحرب النازية. . وأتبعته أنا معاجلاته. المقال عنوانه «Organized Guilt and Universal Responsibility» أعاد روجر ف. سميث نشره في كتاب «Guilt: Man and Society» (نيويورك، أركور بوكس، (١٩٧١) ص ٢٦١.
- (١٠٠) حول المكانة الرئيسية التي يسبغها أفلاطون على السخرية راجع كتاب بول فريدلاندر «Plato: An Introduction» (برنستون: منشورات جامعة برنستون، سلاسل يولينغن LIX، ١٩٦٩).



## الرسوم

- ١ - النصب التذكاري المعروف باسم «قوس النصر». من تصميم صدام حسين في بغداد. (١٩٨٩).
- ٢ - وجه بطاقة الدعوة.
- ٣ - ظهر بطاقة الدعوة.
- ٤ - النصب. ويظهر في الصورة جزء من الذراع أثناء عملية البناء.
- ٥ - ملصق يبدو فيه سعد بن أبي وقاص وصدام حسين. بغداد. في الثمانينات.
- ٦ - ملصق حائطي. بغداد. في الثمانينات.
- ٧ - ملصق حائطي يصور محارباً عربياً مع الرأس المقطوع لخصمه الإيراني. بغداد. في الثمانينات.
- ٨ - من الرسوم الدارجة عند الشيعة صورة الحصان الأبيض «ذو الجناح» حصان الحسين بن علي.
- ٩ - ملصق يظهر فيه صدام حسين على حصان أبيض. بغداد (١٩٨٩).
- ١٠ - شجرة نسب صدام حسين كما ظهرت في كتاب أمير اسكندر بعنوان «صدام حسين: مناقلاً ومفكراً وإنساناً» (من منشورات دار هاشيت في باريس سنة ١٩٨٠).
- ١١ - نقش يمثل بغداد القديمة في العشرينات تقريباً. واسم الفنان غير واضح.
- ١٢ - بغداد في الستينات.
- ١٣ - منظر شارع حيقاً من جهة المدينة القديمة.
- ١٤ - عمارات من طراز «ما بعد المدرسة الحديثة» في بغداد الثمانينات.
- ١٥ - نصب الشهيد في بغداد من تصميم اساميل فتاح (١٩٨٣).
- ١٦ - فكرة الفنان عن نصب الشهيد كما ظهرت في كتيب «نصب شهداء قلدسية صدام» الصادر عن أمانة العاصمة بغداد سنة ١٩٨٣.

## النصب التذكارية

- ١٧ - نصب الجندي المجهول في بغداد من تصميم خالد الرحال في سنة ١٩٨٢ .
- ١٨ - لقطه مأخوذة عن قرب للدرع المائل في نصب الجندي المجهول .
- ١٩ - ساحة التماثيل في البصرة (١٩٨٩) .
- ٢٠ - قوس النصر الذي رسمه أدولف هتلر في عام ١٩٢٥ .
- ٢١ - علبة شورية كامل كما صورها آندي وار هول سنة ١٩٦٤ .
- ٢٢ - ساعة يد ذهبية .
- ٢٣ - داخل مقهى .
- ٢٤ - كوخ ريفي في جنوب العراق .
- ٢٥ - لوحة إعلانات في الصحراء .
- ٢٦ - النصب كما يبدو على طول المحور الرمزي، ويظهر فيه كلا القوسين من تصميم صدام حسين (١٩٨٩) .
- ٢٧ - مدرج المترجين وطريق الاستعراضات الرسمية وألعاب نارية أثناء الليل، ويبدو قوس النصر في أقصى الصورة .
- ٢٨ - باب النصر في القاهرة . إحدى بوابات القاهرة العظيمة كما رسمها مهندسو نابوليون لدى غزوه لمصر في سنة ١٧٩٨ .
- ٢٩ - ملصق يمثل صدام حسين على بوابة عشتار .
- ٣٠ - صورة جزئية لنصب صدام حسين توضح شكل الخوذات والقاعدة (١٩٨٩) .
- ٣١ - صورة جزئية للنصب يظهر فيها العلم والسيقان المتقاطعان .
- ٣٢ - كشك لبيع شطائر السجق في لوس أنجيليس .
- ٣٣ - نصيحة روبرت فيتوري للنصب التذكاري .
- ٣٤ - مسابقة جامع بغداد الرسمي . تصميم مينورو تاكاياما كما ظهر من منشورات أمانة العاصمة بغداد (عن المشروع رقم ٣٢٨/٦٥١) سنة ١٩٨٣ .
- ٣٥ - تصميم فيتوري وراوش وسكوت براون لمشروع جامع بغداد سنة ١٩٨٣ .
- ٣٦ - قطاع من قبة الجامع في تصميم فيتوري وشركاه .
- ٣٧ - منظر داخلي للمصلى الرئيسي في تصميم فيتوري وشركاه .
- ٣٨ - منبلك الشليل الذي أقامه كليس أولدنبرج في فيلادلفيا سنة ١٩٧٦ ويبلغ ارتفاعه ١٣,٥ متراً .
- ٣٩ - بوابة عشتار بنصف حجمها .
- ٤٠ - حارس عند قصر نبوخذ نصر .
- ٤١ - «شهرزاد وشهريار» من أعمال النحات محمد غني في سنة ١٩٧٥ . تماثلان من البرونز يبلغ ارتفاعها ٤,٢٥ متراً يشارع أبو نواس في بغداد .
- ٤٢ - تماثل «نافورة قهرمانه» للنحات محمد غني سنة ١٩٧١ يبلغ ارتفاعه ٣,٣٠ متراً وهو مصنوع من البرونز ويقوم بشراع سعلون في بغداد .
- ٤٣ - نحت من المعدن للعلم العراقي في نصب الشهيد يبلغ ارتفاعه ٥ أمتار .



- ٤٤ - فندق بابل في بغداد.
- ٤٥ - مبنى وزارة الصناعة في بغداد.
- ٤٦ - بناء من تصميم كويتلان تيري في لندن سنة ١٩٨٨.
- ٤٧ - جزء من مئذنة جامع سليمان في جلة من تصميم المهندس عبد الواحد الوكيل سنة ١٩٨٠.
- ٤٨ - نصب الحرية. مصبويات برونزية على بلاطة مكسوة بالحجر الجيري طولها ٥٠ متراً وعرضها ١٠ أمتار من أعمال جواد سليم في عام ١٩٦١.
- ٤٩ - جزء من نصب الحرية يوضح صورة الحصان.
- ٥٠ - تفاصيل النصف الأول من نصب الحرية.
- ٥١ - تماثيل «الإستشهاد» و«الأمومة» في نصب الحرية.
- ٥٢ - إطلاق سراح المعتقل السليبي في نصب الحرية.
- ٥٣ - «الإنسان والأرض» نقش بارز على مربع من الجبس طول ضلعه ٤٥ سم من أعمال جواد سليم في سنة ١٩٥٥.
- ٥٤ - «الأطفال يلعبون» لوحة زيتية رسمها جواد سليم في عام ١٩٥٣/٥٤.
- ٥٥ - «السجين السياسي المجهول» نموذج مصغر من الجبس تقدم به جواد سليم للدخول في مسابقة دولية سنة ١٩٥٢.
- ٥٦ - باب خشبي منقوش من أعمال محمد غني في سنة ١٩٦٤.
- ٥٧ - «فارس» لوحة زيتية رسمها فاتح حسن في الثمانينات.
- ٥٨ - «القائد المناضل صدام حسين مع الشعب» لوحة زيتية رسمها محمود أحمد في الثمانينات.
- ٥٩ - التمثال القديم للجندي المجهول بميدان سعدون في بغداد كان صنعه رفعت جادرجي في أوائل الستينات.
- ٦٠ - قوس تيسيفون في جنوب بغداد مباشرة أقيم في القرن الثالث الميلادي.
- ٦١ - جامع الخلفاء الذي صممه محمد مكية في سنة ١٩٦٣. وتظهر في الصورة جزئيات الأجر القديم والجديد.
- ٦٢ - منظر عام لجامع الخلفاء.
- ٦٣ - مشروع التوسيع المقترح لجامع الخلفاء المقدم من الهيئة التعاونية للمهندسين سنة ١٩٨٢.
- ٦٤ - التصميم الذي قلمه محمد مكية في مسابقة مشروع جامع بغداد سنة ١٩٨٢.
- ٦٥ - رسام يحمل صورا خطأ يذمه لصدام حسين!
- ٦٦ - رسم رائج عند الشيعة يصور مشاهد من عذاب الآخرة.
- ٦٧ - ملصق حائطي سريالي ظهر في بغداد خلال الثمانينات.
- ٦٨ - «مسيرة البعث» تمثال بميدان المتحف في بغداد كلف بصنعه خالد الرحال في سنة ١٩٧٣ ويبلغ ارتفاعه ٣٥ متراً وعرضه ١٥ متراً.

#### النصب التذكارية

- ٦٩ - «شرفاوية» (فتاة عربية من جنوب العراق) تمثال من صنع خالد الرحال في أوائل الستينات .
- ٧٠ - «نصب الحرية» وتفاصيل صورته الرئيسية من أعمال جواد سليم سنة ١٩٦١ .
- ٧١ - تمثال الملك فيصل الأول في بغداد أوائل الثلاثينات وضع فكرته فنان أجنبي (مجهول الاسم) .

## المحتويات

٥	الاهداء .....
٧	نبذة أخيرة عن بغداد .....
٩	تمهيد .....
١٣	الفصل الأول: فن النصب التذكارية .....
١٩	الفصل الثاني: رمزية النصب التذكاري .....
٢٩	الفصل الثالث: النصب التذكاري والمدينة .....
٤٥	الفصل الرابع: السياسة كفن .....
٥٥	الفصل الخامس: آندي وار هول وصدام حسين .....
٦٥	الفصل السادس: السوقية والفن .....
٨٩	الفصل السابع: الكيتش في بغداد .....
١٠١	الفصل الثامن: التراث كفن .....
١٢٩	الفصل التاسع: تفرد النصب .....
١٤٧	الفصل العاشر: الغموض الأخلاقي .....
١٧١	الحواشي والملاحظات .....
١٨١	الرسوم .....









غريب أمر ذلك النصب الذي ارتفع في بغداد قبل فترة...  
غريب في شكله وفي حجمه وفي خدمته للغاية المتوخاة منه.  
انه قوس نصر مزدوج. قوس نصر من نوع جديد عجيب لم يشهد التاريخ  
مثيلاً له.

ينظر سميح الخليل الى هذا النصب ولا يكتفي بالسخرية منه كما يفعل  
الكثيرون في بغداد وفي الخارج. ينظر اليه ولا يعتبره مجرد «نكتة». فهو  
بالنسبة اليه مؤشر يساعد على تسليط الضوء على طبيعة الحكم الدكتاتوري،  
وعلى العلاقة بين الدول المتطورة والدول النامية (أو المتخلفة بالأحرى)، وعلى  
استخدامات الفن وقيمته الحقيقية.

في هذا الكتاب يربط الخليل بنهاية كيف أن النظام الحاكم في العراق قد  
عرف كيف يقبل التقاليد المحلية والغربية ليتوصل الى انتاج توليفة مؤثرة  
وخليط مذهل.

وفي معرض بحثه يعود الخليل الى فنانين من طراز اندي وارمول وروبرت  
فنتوري. طارحاً أن تحطيم هذا النوع من الفنانين فنية الفن هو الذي فتح  
الطريق امام استتباب الابدان والكبتش وضروب التعبير السوقية.  
«النصب التذكارية» كتاب ينبغي ان يقرأه كل شخص يرى أن للفن قيمة  
خالدة، ويجتثى اساءة استخدام الفن. كما ينبغي ان يقرأه كل اولئك الذين  
يريدون أن يفهموا ما الذي يبقى على الأنظمة التوتاليتارية للسلطة. وما هو  
الدور الذي يمكن ان تلعبه الثقافة التي يفترض بها ان تكون شيئاً آخر.

سميح الخليل، مؤلف «جمهورية الخوف» و«الحرب التي لم نكتمل»، عراقي  
يعيش في المنفى، ويهتم بالسياسة والفنون.

ISBN 1 85516 879 0



DAR  
AL SAQI



دار  
الساقى